

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
**Departamento de Periodismo III**  
**(Teoría General de la Información)**



**ESTADOS DEL EGO, TRANSACCIONES, JUEGOS Y  
COMUNICACIÓN NO VERBAL EN "LUNA NUEVA", TENER  
Y NO TENER" Y "RÍO BRAVO" DE HOWARD HAWKS**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**Paula Requeijo Rey**

Bajo la dirección del doctor  
Felicísimo Valbuena de la Fuente

**Madrid, 2012**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**

**Departamento de Periodismo III (Teoría General de la Información)**



**ESTADOS DEL EGO, TRANSACCIONES, JUEGOS Y  
COMUNICACIÓN NO VERBAL EN *LUNA NUEVA, TENER Y  
NO TENER Y RÍO BRAVO* DE HOWARD HAWKS**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR**

**Paula Requeijo Rey**

Bajo la dirección del doctor

Felicísimo Valbuena de la Fuente

**Madrid, 2012**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**

# ÍNDICE

## 1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto.....	6
1.2. Finalidad.....	6
1.3. Justificación.....	7
1.4. Hipótesis.....	7
1.5. Metodología.....	8

## 2. EL ANÁLISIS TRANSACCIONAL

2.1. El Análisis Estructural.....	10
2.1.1. El Análisis Estructural de Primer Orden.....	10
2.1.2. El Análisis Estructural de Segundo Orden.....	13
2.2. El Análisis Transaccional.....	14
2.3. Los Juegos.....	22
2.4. El Guión de Vida.....	24

## 3. LA COMUNICACIÓN NO VERBAL

3.1. Introducción.....	25
3.2. La Teoría Matemática de la Comunicación, Berne y las claves no verbales.....	26
3.3. Campos y categorías de la comunicación no verbal.....	31
3.3.1. Campos.....	31
3.3.2. Categorías.....	32
3.3.3. La comunicación no verbal en esta Tesis.....	42

## 4. LUNA NUEVA

4.1. Ficha de la película.....	43
4.2. Sinopsis.....	45
4.3. Las distintas versiones de la obra de Hecht y McArthur.....	46
4.3.1. <i>Luna nueva</i> .....	46
4.3.2. El gran reportaje.....	48
4.3.3. Primera plana.....	50
4.4. Luna nueva desde el Análisis Transaccional y la comunicación no verbal.....	58
4.4.1. Los estados del ego.....	58
4.4.1.1. El Padre Crítico.....	58
4.4.1.2. El Padre Protector.....	69
4.4.1.3. El Adulto.....	72
4.4.1.4. El Niño Natural.....	74
4.4.1.5. El Niño Adaptado.....	77
4.4.1.6. El Niño Rebelde.....	83
4.4.2. El Pequeño Profesor.....	85
4.3.3. Las contaminaciones.....	95
4.3.3.1. El Prejuicio.....	95
4.3.3.2. El A contaminado por el P.....	96
4.3.3.2. El A contaminado por el N con el P excluido.....	97
4.4.4. Las transacciones.....	97
4.4.4.1. Las transacciones complementarias.....	97

4.4.4.1.1. Complementarias simétricas.....	97
4.4.4.1.2. Complementarias compuestas.....	104
4.4.4.1.3. Complementarias asimétricas.....	105
4.4.4.2. Las transacciones cruzadas.....	120
4.4.4.3. Las transacciones ulteriores.....	137
4.4.5. Timos y juegos.....	150
4.4.5.1. El timo.....	150
4.4.5.2. <i>Si No Fuera Por Ti</i> .....	152
4.4.5.3. <i>Policías y Ladrones</i> .....	157
4.4.5.4. <i>¿No Es Horrible?</i> .....	158
4.4.5.5. <i>Defecto</i> .....	160
4.4.5.6. <i>Yo Os Demostraré</i> .....	161
4.4.5.7. <i>Es Usted Maravilloso, Caballero</i> .....	161

## 5. TENER Y NO TENER

5.1. Ficha de la película.....	163
5.2. Sinopsis.....	165
5.3. <i>Casablanca</i> y la novela de Ernest Hemingway.....	167
5.4. <i>Tener y no tener</i> desde el Análisis Transaccional y la comunicación no verbal.....	172
5.4.1. Los estados del ego.....	172
5.4.1.1. El Padre Crítico.....	172
5.4.1.2. El Padre Protector.....	184
5.4.1.3. El Adulto.....	191
5.4.1.4. El Niño Natural.....	213
5.4.1.5. El Niño Adaptado.....	225
5.4.1.6. El Niño Rebelde.....	234
5.4.2. Las contaminaciones.....	236
5.4.2.1. El Prejuicio.....	236
5.4.3. Las transacciones.....	236
5.4.3.1. Las transacciones complementarias.....	236
5.4.3.1.1. Complementarias simétricas.....	236
5.4.3.1.2. Complementarias compuestas.....	257
5.4.3.1.3. Complementarias asimétricas.....	257
5.4.3.2. Las transacciones cruzadas.....	276
5.4.3.3. Las transacciones ulteriores.....	293
5.4.4. Timos y juegos.....	312
5.4.4.1. <i>Alcohólico</i> .....	312
5.4.4.2. <i>Pseudoviolación</i> .....	314
5.4.4.3. <i>Ahora Ya Te Tengo</i> .....	315
5.4.4.3. <i>Pata de Palo</i> .....	316

## 6. RÍO BRAVO

6.1. Ficha de la película.....	318
6.2. Sinopsis.....	320
6.3. <i>Río Bravo</i> frente a <i>Sólo ante el peligro</i> .....	321
6.4. <i>Río Bravo</i> desde el Análisis Transaccional y la comunicación no verbal.....	332
6.4.1. Los estados del ego.....	332



6.4.1.1. El Padre Crítico.....	332
6.4.1.2. El Padre Protector.....	341
6.4.1.3. El Adulto.....	347
6.4.1.4. El Niño Natural.....	376
6.4.1.5. El Niño Adaptado.....	386
6.4.1.6. El Niño Rebelde.....	394
6.4.2. El Pequeño Profesor.....	396
6.4.3. Las contaminaciones.....	399
6.4.3.1. El prejuicio.....	399
6.4.4. Los viajes P-A-N.....	400
6.4.5. Las transacciones.....	402
6.4.5.1. Las transacciones complementarias.....	402
6.4.5.1.1. Complementarias simétricas.....	402
6.4.5.1.2. Complementarias compuestas.....	423
6.4.5.1.3. Complementarias asimétricas.....	426
6.4.5.2. Las transacciones cruzadas.....	441
6.4.5.3. Las transacciones ulteriores.....	451
6.4.6. Timos y juegos.....	464
6.4.6.1. <i>Alcohólico</i> .....	464
6.4.6.2. <i>Pata de Palo</i> .....	465
6.4.6.3. <i>Defecto</i> .....	466
6.4.6.4. <i>¿No Es Horrible?</i> .....	467
6.4.6.5. <i>Si No Fuera Por Ti</i> .....	468

## 7. LA COMUNICACIÓN NO VERBAL EN OTROS FILMES DE HAWKS

7.1. <i>Scarface</i> .....	471
7.1.1. Uso de los cigarrillos.....	471
7.1.2. Tony Camonte: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadpatadores.....	473
7.1.3. Rinaldo: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadpatadores.....	475
7.1.4. Objetos expresivos.....	
7.2. <i>La fiera de mi niña</i> .....	476
7.2.1. Uso de los cigarrillos.....	478
7.2.2. David Huxley: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadpatadores.....	478
7.2.3. Susan Vance: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadpatadores.....	478
7.2.4. Objetos expresivos.....	487
7.3. <i>Sólo los ángeles tienen alas</i> .....	490
7.3.1. Uso de los cigarrillos.....	491
7.3.2. Geoff Carter: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadpatadores.....	494
7.3.3. Kid: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadpatadores.....	498
7.3.4. Bonnie: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadpatadores.....	500
7.3.5. Objetos expresivos.....	504

7.4. <i>El sueño eterno</i> .....	505
7.4.1. Uso de los cigarrillos.....	505
7.4.2. Philip Marlowe: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadaptadores.....	507
7.4.3. Vivian Sternwood : somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadaptadores.....	513
7.4.4. Uso significativo de manipuladores por parte de otros personajes.....	516
7.4.4.1. Carmen Sternwood.....	516
7.4.4.2. Dorothy Malone.....	518
7.5. <i>Río Rojo</i> .....	518
7.5.1. Uso de los cigarrillos.....	518
7.5.2. Thomas Dunson: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadaptadores.....	520
7.5.3. Matthew Garth: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadaptadores.....	521
7.5.4. Objetos expresivos.....	522
7.6. <i>Hatari!</i> .....	523
7.6.1. Uso de los cigarrillos.....	523
7.6.2. Uso significativo de manipuladores por parte de otros personajes.....	524
7.6.2.1. Pockets.....	524
7.6.2.2. El “Indio”.....	524
7.6.2.3. Kurt.....	525
7.6.1. Objetos expresivos.....	525
<b>8. RESULTADOS DE LOS PERSONAJES</b>	
8.1. Resultados en estados del ego, transacciones y juegos.....	527
8.1.1. <i>Luna nueva</i> .....	527
8.1.2. <i>Tener y no tener</i> .....	534
8.1.3. <i>Río Bravo</i> .....	543
8.1.4. Juegos que practican los personajes.....	549
8.2. Resultados en el uso de manipuladores.....	550
8.2.1. <i>Luna nueva</i> .....	550
8.2.2. <i>Tener y no tener</i> .....	552
8.2.3. <i>Río Bravo</i> .....	555
8.3. Los objetos expresivos.....	559
<b>9. CONCLUSIONES</b> .....	561
<b>10. RERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	567
10.1. Libros y artículos.....	567
10.2. Recursos de Internet.....	572
10.3. Películas.....	573
<b>11. APÉNDICES</b> .....	575
11.1. Resto de transacciones analizadas en <i>Luna nueva</i> .....	575

11.2. Resto de transacciones analizadas en <i>Tener y no tener</i> .....	607
11.3. Resto de transacciones analizadas en <i>Río Bravo</i> .....	647
11.4. Tablas sobre manipuladores y objetos expresivos.....	683
11.4.1 <i>Luna nueva</i> .....	683
11.4.2 <i>Tener y no tener</i> .....	685
11.4.3 <i>Río Bravo</i> .....	689
11.4.4 <i>Scarface</i> .....	694
11.4.5. <i>La fiera de mi niña</i> .....	695
11.4.6. <i>Sólo los ángeles tienen alas</i> .....	697
11.4.7. <i>El sueño eterno</i> .....	699
11.4.8. <i>Río Rojo</i> .....	701
11.4.9. <i>Hatari!</i> .....	702

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1 Objeto

Esta Tesis doctoral pretende estudiar la comunicación intrapersonal e interpersonal en tres de las películas del director Howard Hawks: *Luna nueva* (1940), *Tener y no tener* (1944) y *Río Bravo* (1959). Hemos elegido estos tres filmes por los actores que intervienen en ellos y la calidad de sus interpretaciones, por sus guionistas y porque son representativos de tres de los géneros principales que el realizador norteamericano trabajó: comedia (*Luna nueva*), aventuras (*Tener y no tener*) y western (*Río Bravo*). De esta forma, podemos determinar las coincidencias y diferencias entre tres largometrajes que pertenecen a distintos géneros.

Tres obras, aunque fundamentales, son una parte pequeña en la carrera de un director que cuenta con 39 realizadas en solitario y numerosas colaboraciones. Hemos estimado oportuno reducir el alcance del material para poder analizar con detalle el mismo. Así, evitamos que la investigación sea difusa o demasiado ambiciosa por seleccionar un número excesivo de películas.

## 1.2 Finalidad

Nuestro propósito es analizar, comparar y contrastar los largometrajes elegidos para determinar cómo operan los personajes y qué tipo de relaciones establecen entre ellos. A partir del estudio de los personajes, los diálogos (comunicación verbal) y el uso que hacen de los manipuladores (categoría dentro de la kinésica, comunicación no verbal) y los objetos, pretendemos descifrar si bajo las películas de Howard Hawks subyace un importante componente psicológico y un profundo conocimiento del proceso de comunicación humana.

La hipótesis es que los trabajos de Hawks no comenzaron a despertar el interés de los críticos hasta mediados de los años 50, pasadas varias décadas desde la aparición de su primer largometraje, *El camino de la Gloria* (1926), porque este componente psicológico y el conocimiento del proceso de comunicación subyacen bajo una apariencia sencilla. La falta de comprensión general respecto al mundo de la psicología y de la comunicación es lo que hizo

que pasaran tantos años para que los críticos dejaran de ver sus largometrajes como simples historias sobre aviadores, periodistas, *sheriffs* o científicos.

Ni siquiera el propio Hawks estaba al tanto de este aspecto y solía sorprenderse de lo que los estudiosos descubrieron en sus obras con el paso del tiempo. Esto se debe a que su conocimiento de la psicología y del proceso de comunicación era espontáneo. En nuestra opinión, las distintas entrevistas con el cineasta revelan que la intuición juega un papel fundamental en su forma de trabajar.

### **1.3 Justificación**

Hay autores como Joe McElhaney o Gerald Mast, a mi juicio, este último es el que más ha destacado en el estudio de Howard Hawks tal como lo enfoco en esta Tesis, que han subrayado el arte en el empleo de objetos por parte de los personajes y su importancia para revelar información o relacionarse, el papel que juegan el tono y el ritmo en los diálogos o la centralidad de valores como el profesionalismo o la amistad. Sin embargo, considero que nadie ha tratado en profundidad ni a través de un método que permita sistematizar el conocimiento la comunicación intrapersonal e interpersonal en los filmes de Hawks. De ahí deriva la elección de este tema de investigación en la Tesis. Los libros y artículos que he empleado para realizarla confirman la ausencia de estos estudios.

### **1.4 Hipótesis**

El objeto de estudio pretende confirmar las siguientes hipótesis que surgen tras ver varias veces las películas de Howard Hawks, entre las que se encuentran las tres que hemos elegido:

- Los personajes emplean determinados estados del ego y juegos psicológicos (primer y tercer nivel dentro del Análisis Transaccional). En algunos filmes, la irrupción de la mujer provoca un cambio importante en los protagonistas al posibilitar que comiencen a desarrollar el estado que menos activan. Al protagonista se oponen otros personajes que operan desde estados distintos al suyo o que posibilitan un determinado tipo de relación.
- Hay un importante componente psicológico y profundo conocimiento del proceso de comunicación en las películas de Hawks que se manifiesta no sólo a través de lo que

acabamos de exponer, sino también de lo no verbal. En concreto, destaca el uso de los manipuladores (somatoadaptadores, heteroadaptadores, adaptadores de objeto y autoadaptadores), una de las principales categorías dentro del campo de la kinésica. Los actores se apoyan en ellos para construir sus personajes para lo que repiten algunos manipuladores concretos.

- Creemos que los personajes revelan sus verdaderas intenciones y sentimientos a través de estos manipuladores, del uso de los objetos como “objetos expresivos” y de la contradicción entre la dimensión verbal y la no verbal. Esto último es lo que Berne califica como ruido y es la base para determinar la información más importante.
- La aparente sencillez de sus películas se apoya en el uso de lo no verbal (especialmente de los manipuladores) y en su combinación con lo verbal de forma natural, tal como se produce la comunicación humana en la vida real.

## 1.5 Metodología

Lo primero que me planteé al abordar esta investigación es qué películas de Hawks analizar. Para ello, seleccioné las más representativas del director basándome en la opinión de los expertos y del propio Hawks. Obtuve un listado de nueve: *Scarface* (1932), *La fiera de mi niña* (1938), *Sólo los ángeles tienen alas* (1939), *Luna nueva* (1940), *Tener y no tener* (1944), *El sueño eterno* (1946), *Río Rojo* (1948), *Río Bravo* (1959) y *Hatari!* (1962). Ante la imposibilidad de analizar detalladamente este conjunto de películas en el espacio de una Tesis, escogí una muestra que representase los géneros más importantes que Hawks había trabajado: comedia *Luna nueva*, aventuras *Tener y no tener* y western *Río Bravo*.

La razón de seleccionar éstas como representantes de cada género frente a las demás está relacionada con los actores que intervienen en ellas, la calidad de sus interpretaciones y los guionistas. Para Hawks los actores que daban vida a sus personajes y los guionistas que escribían o adaptaban la historia eran fundamentales. Estas tres películas incluyen a intérpretes y guionistas que son clave en su cine: Cary Grant (actor), Ben Hecht, Charles MacArthur y Charles Lederer (guionistas) en *Luna nueva*; Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Walter Brennan (actores), William Faulkner y Jules Furthman (guionistas) en *Tener y no tener*;

John Wayne, Walter Brennan (actores), Leigh Brackett y Jules Furthman (guionistas) en *Río Bravo*.

*La fiera de mi niña* y *Sólo los ángeles tienen alas* también tienen a Cary Grant como personaje principal pero elegí *Luna nueva* porque, como han señalado importantes figuras del cine como Stanley Donen, la actuación de Grant en este filme es una de las mejores que haya hecho nunca un actor. *El sueño eterno* está protagonizada por Humphrey Bogart y Lauren Bacall y cuenta con los mismos guionistas, además de Leigh Brackett, pero seleccioné *Tener y no tener* porque en ella los actores se conocieron y enamoraron, algo que influye de forma decisiva en la calidad de sus interpretaciones. Por otro lado, interviene uno de los actores secundarios de Hollywood con más talento y al que Hawks consideraba como “el mejor ejemplo de personalidad” con el que se había encontrado: Walter Brennan. En *Río Rojo* también intervienen Brennan y Wayne, pero los guionistas no están a la altura de los de *Río Bravo*, tal y como se aprecia en la propia narración al comparar ambos trabajos.

El segundo paso consistió en analizar detalladamente los tres largometrajes indicados, sin desechar los otros seis, a los que les dediqué un apartado en el que examiné cómo los actores utilizan los manipuladores y los objetos expresivos.

Por último, apliqué a los tres largometrajes con un análisis de contenido cuantitativo y cualitativo, interpretando los resultados. También he examinado biografías, ensayos y artículos de investigación.

Bajo el análisis de contenido en dos marcos teóricos: el Análisis Transaccional, que creó el psiquiatra Eric Berne, y los campos y categorías de la comunicación no verbal, que distinguen los expertos Fernando Poyatos, Paul Ekman, Wallace Friesen y Desmond Morris. He establecido un paralelismo entre las categorías de estos autores especializados en lo no verbal. Dedico los dos capítulos siguientes a exponer estos dos marcos teóricos.

## 2. EL ANÁLISIS TRANSACCIONAL

El Análisis Transaccional (A.T.) es un método creado por el psiquiatra Eric Berne a finales de la década de los 50 que continúa desarrollándose y aplicándose a diversos campos en la actualidad. En un principio, Berne ideó su sistema para ponerlo en práctica durante las sesiones de psicoterapia con sus pacientes. Sin embargo, su acierto a la hora de definir los conceptos de ruido e información (de los que me ocuparé extensamente en el Capítulo 3) y al considerar que lo no verbal tiene tanto peso como el lenguaje en el proceso comunicativo, lo convierten en un importante teórico de la comunicación.

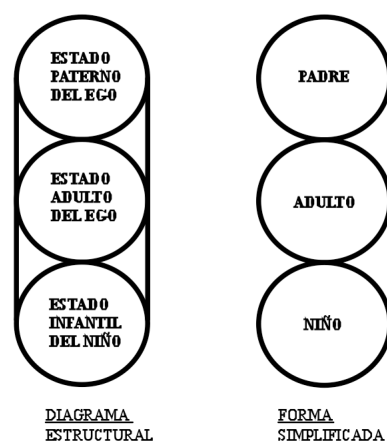
Su método consta de cuatro niveles: los estados del ego o componentes estructurales de la personalidad, las transacciones, los juegos o timos y el guión de vida.

### 2.1 EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL

#### 2.1.1 El Análisis Estructural de Primer Orden

La personalidad para el A.T. está compuesta por los estados del ego o del Yo. Son tres: el Padre (P), el Adulto (A) y el Niño (N). “Son sistemas coherentes de pensamientos y sentimientos manifestados por los correspondientes patrones de conducta” (Berne, 2007: 29). Constituyen una sola personalidad. Dependiendo del momento, el individuo está en un estado del ego u otro pero no en dos a la vez. Lo que sí ocurre es que un estado tiene el control (ejecutivo) y otro permanece consciente, observando (diálogos internos).

#### DIAGRAMA DE LA PERSONALIDAD

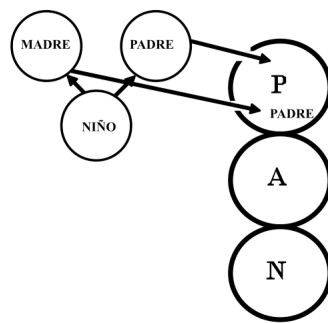




El Padre o Exteropsique está formado por un conjunto de pensamientos, sentimientos y conductas que la persona toma de distintas figuras paternas. Suelen grabarse cuando tenemos entre cinco y ocho años. Comprende los consejos, órdenes y prohibiciones y puede modificarse a partir de las experiencias que vivimos. Se manifiesta de forma directa si hablamos, pensamos, sentimos o nos comportamos como nuestros padres o indirecta cuando lo hacemos como a ellos les hubiera gustado.

El P funciona de dos modos diferentes: como Padre Crítico (PC) y como Padre Protector (PP). En el primer caso da órdenes, prohíbe y exige mientras que en el segundo apoya dando permisos y protegiendo. Esta protección puede ser exagerada y restar autonomía al otro.

### **EL PADRE, CONCEPTO ENSEÑADO DE LA VIDA**

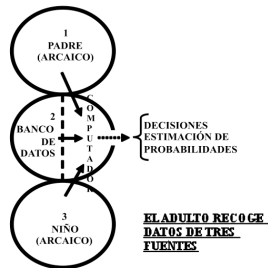


En el Adulto o Neopsique residen la lógica y la objetividad por lo que se identifica frecuentemente con la imagen de un procesador de datos o un ordenador.

Es el Estado del Yo en el que se aprecia la realidad interna y externa a la persona de manera racional y lógica. El Adulto está preocupado principalmente por la transformación de los estímulos en elementos de información y por el proceso y la clasificación de esta información sobre la base de la experiencia anterior (Berne, 2007: 79).

Las personas pueden emplear su A de forma calculadora para conseguir determinados fines.

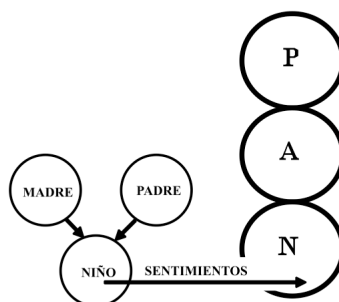
### EL ADULTO, CONCEPTO PENSADO DE LA VIDA



El Niño es la sede los sentimientos, las emociones y las pulsiones. “Todas las personas llevan dentro un niño o una niña, que siente, piensa, actúa, habla y responde igual que lo hacían él o ella cuando eran niños de una cierta edad” (Berne, 2002: 28).

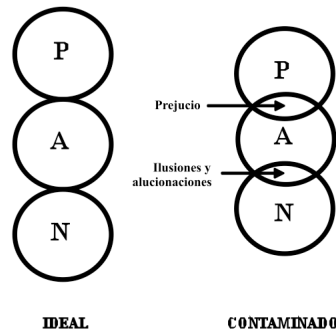
Puede ser Niño Natural (NN) o Niño Adaptado (NA). El NN es espontáneo y manifiesta “sus tendencias creativas, agresivas o afectuosas” (Berne, 1983: 252). El comportamiento del NA está bajo influencia de las figuras parentales, actúa como ellos desean. Si no consigue suficientes caricias a través de su adaptación puede ser desafiante y provocador (Niño Rebelde, NR).

### EL NIÑO, CONCEPTO SENTIDO DE LA VIDA



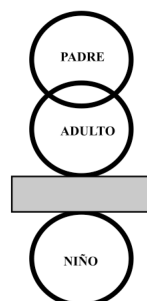
Si el A está contaminado por el P hablamos de prejuicio. La persona prescinde de la objetividad y la lógica.

### CONTAMINACIONES



Si el A está contaminado por el P pero, además, el N está excluido la persona tendrá un único interés: el trabajo.

### ADULTO CONTAMINADO POR EL PADRE Y CON UN BLOQUEO DEL NIÑO



Cuando el A está contaminado por el N y el P excluido la persona carece de cualquier consideración ética o moral. Está dispuesta a llegar a todo con tal de salirse con la suya.

### 2.1.2 El Análisis Estructural de Segundo Orden

Ofrece una mayor profundidad a la hora de analizar la mente y la comunicación entre individuos. El P y el N cuentan con sus propias estructuras internas. Dentro del P

encontramos la influencia de las figuras parentales (padre y madre generalmente) y cada una tiene a su vez un P, A y N. El N también cuenta con un P, A y N

El A en el N es el Pequeño Profesor al que Berne llamó Marciano. Se caracteriza por:

(...) Observar los sucesos con una mirada limpia, sin ideas preconcebidas, analiza los hechos con la imparcialidad posible, comprende a las personas por el resultado de sus comportamientos (...) y, como cualquier niño, va directo al grano y prescinde de preámbulos y banalidades. Sabe leer las emociones en los músculos de la cara e interpretar muy correctamente las expresiones de sus padres (Valbuena, 2006a: 14 y 74).

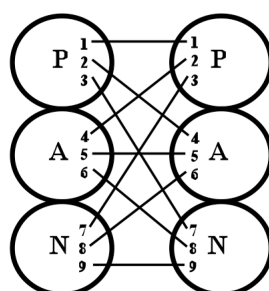
## 2.2 EL ANÁLISIS TRANSACCIONAL

Las transacciones están formadas por un estímulo y una respuesta. Pueden ser verbales o no verbales. En ocasiones, hay una contradicción entre estas dos dimensiones. Por ejemplo, alguien nos dice que nos quiere mucho en un tono o con una expresión facial que no es acorde a sus palabras. Este choque verbal-no verbal es clave para determinar el verdadero estado del ego desde el que opera la persona.

Para determinar el tipo de transacción que mantienen dos o más individuos hay que identificar: a) desde dónde parte el estímulo y hacia dónde se dirige (de qué estado del ego parte y hacia cuál se dirige) b) desde dónde parte la respuesta y hacia dónde se dirige (desde qué estado del ego y hacia cuál).

En este diagrama ideado por Berne podemos ver los nueve vectores que se establecen entre los estados del ego de dos personas.

### DIAGRAMA DE RELACIONES

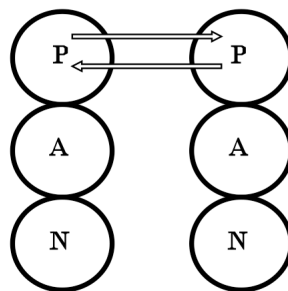


Las transacciones complementarias son las más sencillas y en ellas los vectores son paralelos. Aquí Berne establece una regla fundamental: mientras los vectores sean paralelos, la comunicación se mantiene de forma indefinida.

Las transacciones complementarias simétricas se producen entre un mismo estado del ego. Por tanto: PP, AA y NN. Los vectores son paralelos y horizontales.

Las transacciones complementarias Padre Crítico – Padre Crítico (PC-PC) son las propias de las personas que intercambian prejuicios.

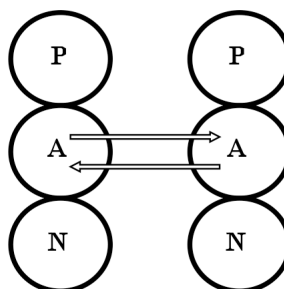
### **T. COMPLEMENTARIA: PADRE-PADRE**



COMISIÓN PARA CRITICAR

Las personas que colaboran, trabajan juntas o tratan de resolver un problema emplearán transacciones complementarias Adulto – Adulto (A-A). Según Berne, son las más sencillas.

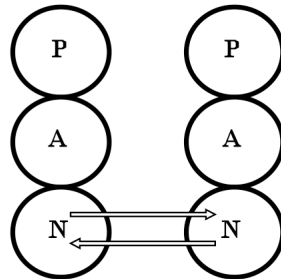
### **T. COMPLEMENTARIA: ADULTO-ADULTO**



GRUPO PARA COLABORAR Y RESOLVER PROBLEMAS

Las transacciones complementarias Niño – Niño (N-N) definen la intimidad y el amor.

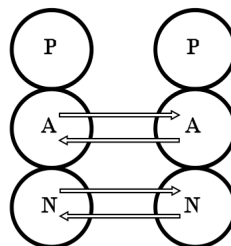
### **T. COMPLEMENTARIA: NIÑO-NIÑO**



COMISIÓN PARA REIVINDICAR O...  
INTIMIDAD, AMOR

En las transacciones complementarias compuestas entran en juego más de dos estados del ego. Aquí encontramos la intimidad, la amistad y el compañerismo. La amistad para Berne está basada, sobre todo, en conciliaciones A-A y N-N (se aprecia claramente la posición de igualdad de los sujetos).

### **T. COMPLEMENTARIA A-A Y N-N**

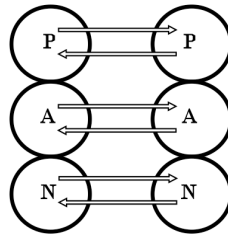


AMISTAD

En el compañerismo encontramos los tres tipos de transacciones complementarias simétricas (P-P, A-A y N-N). Las personas intercambian prejuicios, consejos y disfrutan juntos, pero “esto no significa que busquen el bienestar mutuo.

La prueba está en que la relación suele ser temporal (...)” (Valbuena, 2006a: 119).

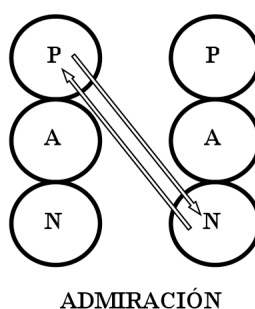
#### COMPAÑEROS



Las transacciones complementarias asimétricas, a diferencia de las anteriores, se producen entre estados del ego desiguales. Los vectores también son paralelos pero no horizontales. “La respuesta continúa siendo la adecuada y la esperada, sigue el orden natural de las relaciones humanas saludables” (Berne, 2007: 37). El afecto, la admiración, el consejo, el apoyo o la súplica forman parte de esta categoría.

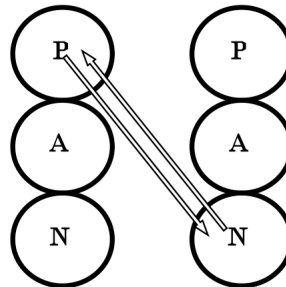
A) Transacciones complementarias Niño –Padre (N-P). Un ejemplo muy común de este tipo de transacción es la admiración.

#### TRANSACCIÓN COMPLEMENTARIA NIÑO- PADRE



B) Transacciones complementarias Padre – Niño (P-N): el afecto.

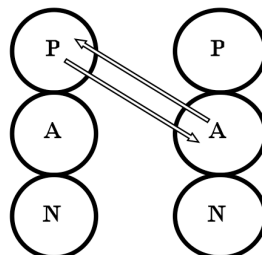
### TRANSACCIÓN COMPLEMENTARIA PADRE- NIÑO



AFECTO

C) Transacciones complementarias Padre- Adulto (P-A): el apoyo.

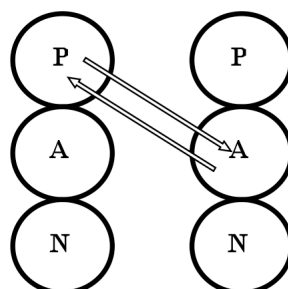
### T. COMPLEMENTARIA PADRE-ADULTO



APOYO

D) Transacciones Complementarias Adulto – Padre (A-P): la asertividad.

### T. COMPLEMENTARIA ADULTO-PADRE

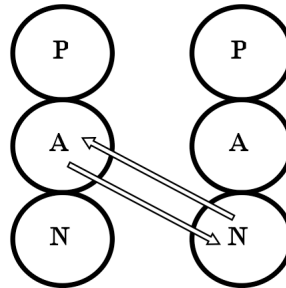


ASERTIVIDAD



E) Transacciones complementarias Adulto –Niño (A-N): consejo y enseñanza.

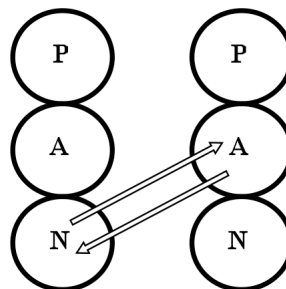
### **T. COMPLEMENTARIA ADULTO -NIÑO**



CONSEJO Y ENSEÑANZA

F) Transacciones Complementarias Niño – Adulto (N-A): súplica o petición de ayuda.

### **T. COMPLEMENTARIA ADULTO -NIÑO**

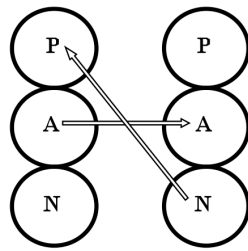


SÚPLICA

Las transacciones cruzadas se denominan así porque las flechas del estímulo y la respuesta se cruzan. A diferencia de las transacciones complementarias, la regla aquí nos dice que la comunicación se rompe al cruzarse estímulo y respuesta. Berne explica que “hay 72 tipos de conciliaciones cruzadas matemáticamente posibles ( $9 \times 9 = 81$  combinaciones, menos las 9 complementarias) (Berne, 2002: 34). Sin embargo las más frecuentes son cuatro: las quejumbrosas, las arrogantes, las exasperantes y las punzantes.

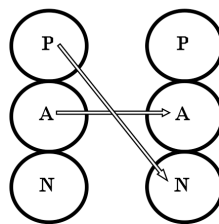
La quejumbrosa o de transferencia es para Berne la que causa la mayor parte de problemas. El estímulo que se lanza es A-A pero la respuesta parte de un Niño que se queja o se lamenta.

### TRANSACCIÓN CRUZADA QUEJUMBROSA



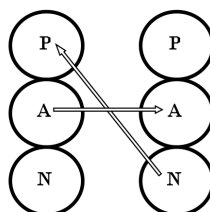
Las arrogantes o de contratransferencia siguen el esquema AA-PN. Son propias de un receptor que actúa desde la superioridad o el orgullo.

### TRANSACCIÓN CRUZADA ARROGANTE



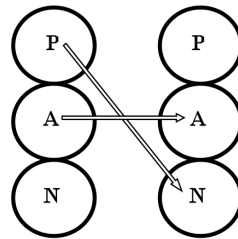
El esquema NP-AA es el de las exasperantes. En ellas, una persona que “quiere comprensión (...) recibe hechos” (Berne, 2002: 34).

### TRANSACCIÓN CRUZADA EXASPERANTE



En las punzantes o insolentes el estímulo es P-N y la respuesta parte del A.

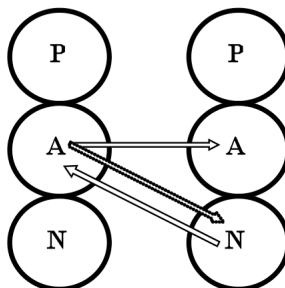
#### **TRANSACCIÓN CRUZADA PUNZANTE O INSOLENTE**



Las transacciones posteriores se caracterizan por encerrar un motivo oculto. Los interlocutores se mueven en dos planos: el social o manifiesto y el psicológico u oculto. Muestran una cara y esconden otra. Encontramos dos clases: angulares o dobles. La comunicación no verbal puede ser muy útil a la hora de determinar el significado psicológico.

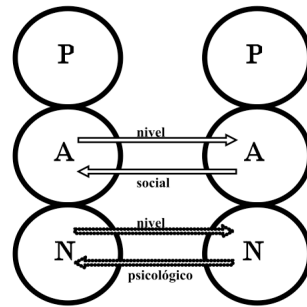
En las angulares el estímulo parece partir o dirigirse a un estado del ego pero sale de o va hacia otro. Berne pone como ejemplo un anuncio que aparentemente es “racional” (A-A) cuando “en realidad intenta conectar con otro estado del ego – el P o el N – de la persona que responde” (Berne, 2002: 38). La línea en negrita describe el nivel psicológico del estímulo.

#### **TRANSACCIÓN ANGULAR**



En las dobles cada persona opera desde dos estados del ego.

## TRANSACCIÓN DOBLE



La duplicidad de las transacciones ulteriores define “la tercera regla de comunicación: el comportamiento resultante de una transacción ulterior viene determinado desde el nivel psicológico, y no desde el nivel social (...)” (Berne, 1983: 257).

## 2.3 LOS JUEGOS

La satisfacción de necesidades está en la base de nuestro comportamiento. Distinguimos cuatro hambres o apetitos principales:

- a) El hambre de estímulos o sensación. Buscamos situaciones estimulantes. Estímulos del interior y del exterior.
- b) El hambre de reconocimiento. Se trata de necesidades especiales como atención, valoración, comprensión... que “sólo puede suministrar otro ser humano o, en algunos casos, otros animales” (Berne, 2002: 39).
- c) El hambre de estructura. Nos esforzamos por organizar el tiempo porque la programación nos proporciona seguridad y es una forma de construir significados.

d) El hambre de incidentes. Buscamos modos de huir del aburrimiento.

Las formas de estructurar el tiempo a corto plazo comprenden seis clases de conducta:

- Soledad o retiro. Las personas no se comunican.
- Rituales. Se trata de “intercambios sumamente estilizados que pueden ser informarles o pueden convertirse en ceremonias que son completamente previsibles” (Berne, 2002: 40).
- Actividades. Siguen el esquema A-A.
- Pasatiempos. Son repetitivos y “están programados socialmente: se habla de temas aceptables de forma aceptable (...)” (Berne, 2002: 40).
- Juegos. El diccionario *online* de la RAE define juego como “la acción y efecto de jugar”. A su vez, jugar es “hacer algo con alegría y con el solo fin de entretenerse y divertirse”. Si continuamos leyendo el resto de acepciones veremos que la cuarta considera jugar como “tomar parte en uno de los juegos sometidos a reglas, no para divertirse sino por vicio o con el solo fin de ganar dinero”. Esta última es la que más se acerca al concepto de juego desarrollado por el A.T. si sustituimos el ganar dinero por el obtener ventajas.

Participamos y ponemos en marcha juegos porque nos proporcionan una serie de ventajas: biológica, psicológica interna y externa, existencial, social interna y social externa. A su vez, estas ventajas satisfacen necesidades. El problema es que son “pseudoventajas puesto que el fin último es evitar la responsabilidad de los actos propios y la intimidad con otros seres humanos” (Valbuena, 2006a: 176).

Se basan en un conjunto de transacciones ulteriores. En el nivel social la persona ofrece una cara y en el psicológico otra. Puede o no ser consciente de ello. Si lo es se trata de una maniobra o timo y si no de un juego.

En ambos hay unos papeles claramente definidos. Imaginemos que hay dos individuos que participan en un juego o maniobra. Llamamos Intérprete Principal al que lo inicia y Blanco al otro participante. Con independencia de las necesidades que satisfacen, siempre responden a la siguiente fórmula:

$$C + ME = R - C - C - V \text{ o } P$$

Cebo y Motivo Egoísta dan lugar a una Respuesta por parte de Blanco que desea el Intérprete Principal. A continuación, el Intérprete Principal Cambia su forma de actuar y Confunde a Blanco. Ambos reciben las Ventajas o Pagos del juego en forma de sentimientos a los que Berne denomina cupones.

Stephen Karpman (Karpman, 1968: 39-43) ha identificado tres papeles principales dentro del juego: Perseguidor, Víctima y Salvador. Los papeles secundarios son los de Enlace (acelera o ralentiza el final del juego voluntariamente) y Comodín (su función es la misma que la del Enlace pero actúa de forma involuntaria). Una persona puede desempeñar varios papeles.

- Intimidad. La condición indispensable para hablar de intimidad es la ausencia de juego. “(...) Las dos personas dan y reciben libremente y sin explotación” (Berne, 2002: 43) aunque puede ser unilateral si sólo una de las dos partes es sincera.

En este capítulo no he puesto ejemplos cinematográficos de los distintos niveles del Análisis Transaccional. En el resto de la Tesis, pondré muchos ejemplos sobre los mismos. Parto de los análisis que Felicísimo Valbuena ha efectuado, y que ya conforman una bibliografía considerable. Para Análisis Estructural de Primer Grado, es decir, para los estados del ego, ver Valbuena 2006, Páginas, 41-45; para Análisis Estructural de Segundo Grado, Valbuena, 2006, Págs. 79-99; para Transacciones, Valbuena, 2006, Págs. 112-141; para juegos, Valbuena, 2006, Págs. 173-219; para Guión, Valbuena, 2008, Págs. 43-62 y 2009, Págs. 119-136. También ha examinado películas completas – *Esencia de mujer*, *Hotel Rwanda* y *La vida de los otros*- (Valbuena, 2006 b, 2007 a y 2007 b).

## 2.4 EL GUIÓN DE VIDA

Berne define el guión como “un plan de vida formado en la primaria infancia bajo la presión paterna y que después continúa en vigor” (Berne, 2002: 50). Para desarrollar este concepto se basa principalmente en la tragedia griega. Considera que los guiones teatrales están inspirados en las vidas de personas reales. Los guiones de vida trágicos también siguen los principios aristotélicos del drama: prólogo, clímax y catástrofe (Steiner, 1980: 89).

El guión estructura el tiempo a largo plazo (puede prolongarse toda una vida) y determina el tipo de juegos, actividades, etc... que la persona practica.

Esta Tesis doctoral se ocupa de los tres primeros niveles: análisis estructural, transaccional y juegos.

### **3. LA COMUNICACIÓN NO VERBAL**

#### **3.1 INTRODUCCIÓN**

La dimensión no verbal es fundamental en el proceso de comunicación. Con esta expresión nos referimos a los movimientos corporales, las expresiones faciales, las posturas, el uso del espacio personal, el tono, el ritmo o las pausas que acompañan a nuestras palabras. Solemos prestar atención únicamente a la banda verbal, a qué decimos, al contenido, pero lo no verbal es igual de importante y, en algunas situaciones, puede tener más peso a la hora de revelar información. Tras varios experimentos, Albert Mehrabian llegó a la conclusión de que en una situación ambigua, en la que hay contradicción entre la dimensión verbal y lo no verbal, y donde los interlocutores comuniquen sentimientos y actitudes (me gusta o no me gusta) la mayor parte del significado corresponde a lo no verbal. El investigador habla más concretamente del siguiente porcentaje: 7% para lo verbal, 38% para el paralenguaje y 55% para las expresiones faciales (Mehrabian, 1972: 137-140).

Nuestra falta de atención a lo no verbal se debe a que no somos conscientes de lo que transmitimos con ello. Creemos que pasa inadvertido para los demás pero como señala Eric Berne, psiquiatra y creador del Análisis Transaccional:

El sistema nervioso humano está construido de tal manera que el impacto visual sobre el espectador de pequeños movimientos de los músculos faciales es mayor que el impacto kinestésico sobre el sujeto. Un movimiento de dos milímetros de uno de los pequeños músculos que hay alrededor de la boca puede ser totalmente imperceptible para Jeder, pero totalmente obvio para sus compañeros (Berne, 2002: 271 y Valbuena, 2006a: 48).

El autor se centra en este ejemplo en una de las categorías de la comunicación no verbal, la expresión de afectos, y denomina este principio como “El principio del Rostro Plástico”. El profesor e investigador Fernando Poyatos al igual que Berne explica que:

Nuestros interlocutores son mucho más conscientes de nuestras conductas no verbales que nosotros mismos porque las no verbales podemos manifestarlas sin darnos cuenta, desde un chasquido lingual paralingüístico hasta un ligero sonrojo o un silencio momentáneo (...). Pueden codificarse y ponerse en movimiento a nivel subconsciente, sin el proceso intelectual que requiere la producción verbal, pero sin embargo son decodificadas por nuestro oyente-espectador. Es más, pueden desempeñar funciones capitales y tener un efecto notable en la decodificación incluso del mensaje verbal (...) (Poyatos, 1994: 81).

Darwin (1873) hizo contribuciones básicas a la que ahora denominamos Comunicación No Verbal. El actor y escritor francés Louis Jouvet también ofreció puntos de vista muy interesantes (2009). Los estudios más relevantes en este campo se producen en los años cincuenta y los sesenta, de la mano de antropólogos (Ray L. Birdwhistell, 1952, Edward T. Hall, 1959), psiquiatras (Jürgen Ruesch, 1956), etólogos (Desmond Morris, 1967) y psicólogos (Paul Ekman y Wallace Friesen, 1969 y 1975).

### **3.2 LA TEORÍA MATEMÁTICA DE LA COMUNICACIÓN, BERNE Y LAS CLAVES NO VERBALES**

Durante décadas, el modelo que ha imperado en el estudio de la comunicación humana es el de la Teoría Matemática desarrollada por Claude Shannon y Warren Weaver a finales de los años cincuenta. Los elementos clave aquí son: la fuente de información, el transmisor, el canal, la fuente de ruidos, el receptor y el destino. La fuente genera el mensaje y el transmisor lo convierte en señales que se transmiten por medio de un canal hasta llegar al receptor, que las decodifica. El destino es el punto final del proceso. La transmisión puede verse afectada por el ruido.

Si observamos la comunicación entre dos o más personas, es fácil comprender que no podemos analizarla o representarla a través de este modelo. La razón es bien sencilla: el hombre no es una máquina. Al comienzo de su libro *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*, 1970 (traducido al español como *El lenguaje de la expresión*



*corporal*, 1979) el antropólogo Ray L. Birdwhistell critica abiertamente la aplicación de esta valiosa teoría al estudio concreto de la comunicación interpersonal:

Un ser humano no es una caja negra con un orificio para emitir un cacho de cosa llamada comunicación y otro para recibirla. Y, al mismo tiempo, la comunicación no es simplemente la suma de los bits de información que pasan entre dos personas en un período de tiempo dado (Birdwhistell, 1979: 15).

Los estudios de Shannon están orientados al campo del funcionamiento de las máquinas. El matemático trabajó para los Laboratorios de la Bell Telephone, donde trató de encontrar una forma más eficaz de transmitir información. Ésta se codifica en bits y lo que interesa es el tamaño de la señal con independencia de su significado:

De acuerdo con la medida de Shannon, cualquier par de libros de 100.000 palabras tienen exactamente el mismo contenido de información (...). Pero si uno es un manual de instrucciones para construir un submarino nuclear y el otro una novela sin mucho valor, nadie diría que ambos libros contienen la misma cantidad de "información" (Devlin, 2001).

Con este ejemplo el matemático Keith Devlin explica la confusión a la que puede llevar la valiosa Teoría Matemática de la Información en el campo de la ingeniería y la matemática si se aplica a otras disciplinas en las que el significado es clave. Eric Berne expuso esta idea 48 años antes. En su artículo "Sobre la naturaleza de la comunicación" (Berne, 2010: 69-85, el artículo original es de 1953) analiza los conceptos fundamentales de la Teoría Matemática de la Comunicación y establece una importante diferencia:

El matemático es capaz de discutir «ruido» e «información» desde un punto de vista formal y sintáctico en términos de entropía (Shannon y Weaver, Wiener, Brillouin), tomándolos como cantidad para establecer la segunda ley de la Termodinámica. El psicólogo considera ruido e información semióticamente desde los aspectos pragmáticos (Berne, 2010: 71).

El psiquiatra se inspira en la Cibernética y la Teoría de la Información para desarrollar el Análisis Transaccional pero ve claramente que los enfoques por parte de las ciencias exactas y las humanas en el estudio de la comunicación difieren. Para empezar, "la noción de «mensaje preciso» o «mensaje que ha sido formado» es inconcebible psicológicamente hablando en la comunicación interpersonal" (Berne, 2010: 71). La información desde el punto de vista del emisor es "lo que él conscientemente desea y se propone comunicar" y

desde el del receptor “lo que él conscientemente desea y se propone recibir”. El ruido para el emisor es “lo que inconscientemente comunica sin desearlo o proponérselo” y para el receptor “lo que él inconscientemente recibe sin desearlo ni proponerse recibir” (Berne, 2010: 72). Lejos de ser algo negativo, que entorpece la transmisión del mensaje, lo concibe como una importante fuente de información.

Distingue entre comunicación manifiesta, en la que hay intención y consciencia frente a la latente. Da más valor a esta última:

En el caso de las relaciones interpersonales, en general, las comunicaciones verbales intencionadas, precisas, formales y racionales, son de menor valor que las comunicaciones no verbales, no intencionadas, ambiguas, informales e irracionales (Berne, 2010: 76).

En este párrafo percibimos la importancia que Berne da a las claves no verbales y no intencionadas (es importantes matizar que, como veremos, el nivel de consciencia de las conductas no verbales varía. Por ejemplo, los emblemas solemos realizarlos con el objetivo de transmitir un mensaje muy claro).

Antes de entrar en consideraciones sobre la comunicación no verbal, es interesante plantearse el porqué del triunfo del modelo “acción-reacción” que plantea la Teoría de Shannon y Weaver en las ciencias humanas. Para Birdwhistell está en la raíz misma de nuestra educación: “La relación entre el enseñante y el enseñado, el médico y el paciente, el demagogo o el plutogogo y sus seguidores sirve para reforzar nuestro primer aprendizaje”. La experiencia derivada de la lectura y de las representaciones teatrales en las que “encontramos individuos que (...) hablan educadamente” nos hace incorporar “el modelo literario de interacción social” como el único aplicable a la comunicación humana (Birdwhistell, 1979: 22).

Gonzalo Abril señala que su popularidad reside en la similitud con el principio conductista estímulo-respuesta: “Las corrientes funcionalistas y conductistas de la sociología y de la psicología social fueron especialmente sensibles al hechizo ‘económico’ del modelo ‘E-M-R’ (...)” (Abril, 1997: 21).

Por otro lado, “los ficheros que se pueden revisar sobre las primeras concepciones de la comunicación, son ficheros dejados por hombres que conocían la escritura” (Birdwhistell, 1979: 65). Para ellos, ésta era superior al lenguaje hablado y éste, a su vez, a los gestos, entonaciones o cualquier acto no verbal, que se veía más bien como una interferencia, un obstáculo en el proceso de comunicación. Es lo que, siguiendo el esquema de Shannon, llamamos ruido: las señales que se cruzan en el camino o la recepción de otras.

Sin embargo, para Berne “una máquina que trabajara sin ruido no comunicaría nada sobre las variaciones de su propio estado” (Valbuena, 2006a: 7-8). Es “incluso, añadido, muy beneficioso en muchas ocasiones cuando entra el ruido semántico o ambigüedad. ¿Sería posible la comedia sin ambigüedad?” (Valbuena, 2006a: 23).

Poyatos señala que el gran error en el análisis del discurso y la comunicación interpersonal ha sido dejar de lado lo no verbal y no entender la interdependencia que existe entre ambas dimensiones:

No ver esa triple e inseparable realidad del lenguaje vivo, hablado, que existe sólo como un continuo verbal-paralingüístico- kinésico formado por sonidos y silencios y por movimientos y posiciones estáticas, es decir, lo que desde entonces empecé a estudiar como “la triple estructura básica de la comunicación (Poyatos, 1994: 130).

Dimensión verbal y no verbal son, por tanto, inseparables y un análisis comunicativo serio debe atender a ambas. “Lo que decimos (lenguaje), cómo lo decimos (paralenguaje) y cómo lo movemos (kinésica)” (Poyatos, 1994: 15).

En “La naturaleza de la intuición” (Berne, 2010: 20-49, el artículo original es de 1949) Berne explica cómo, tras horas de entrenamiento, era capaz de acertar con la profesión civil de los soldados después de una brevísima entrevista atendiendo a su lenguaje corporal. La contradicción entre la dimensión verbal y la no verbal puede arrojar información determinante sobre una persona. Con esta idea coincide Paul Ekman:

La psicología académica enseñaba con cierto orgullo que, según habían demostrado los experimentos científicos, era un mito la suposición de algunos legos de ser capaces de conocer emociones o la personalidad a través del rostro o el cuerpo de un individuo (...) Yo no podía aceptar que esto fuese así.

Al observar los movimientos corporales durante las sesiones de terapia grupal, me convencía, cada vez más, de que podían indicar quién de los presentes se sentía perturbado en un momento dado y sobre qué (Ekman, 2009: 102).

También, Poyatos:

Si el lenguaje, el paralenguaje o la kinésica en circunstancias normales presentan un equilibrio tan perfectamente coestructurado, cualquier anomalía se delatará en una ausencia característica de equilibrio entre los tres sistemas (Poyatos, 1994: 144).

Parte del éxito de Hawks es el mismo que el de estos autores: su concepción realista de la interacción entre las personas y su consiguiente reproducción. La espontaneidad en el comportamiento y las relaciones entre sus personajes es fruto no de una operación intelectual, sino de su intuición. En su libro *Hawks según Hawks*, Joseph McBride reúne las entrevistas que le hizo al director a lo largo de varios años. En una de ellas le explica:

McBride.- Lo que más me gusta de sus películas es la sensación que consigue dar de que la gente se comporta de forma espontánea en su relación con los otros. Y quizá ése sea el tema de su obra, la importancia de las relaciones (...) Da la imagen de un grupo de personas que de verdad se relacionan unas con otras, y que no se limitan a leer unas frases en un papel.

Howard Hawks.- Cuando consigues dos actores buenos, es muy fácil hacer ese tipo de cosas (McBride, 1988: 47).

No sólo creía que representar las relaciones y los diálogos de forma natural era sencillo. De hecho, esa es para él la tarea del realizador:

Hablaron de improvisación. Esa es la palabra más estúpida que se ha usado en la industria del cine. ¿Qué demonios creen que hace un director? ¿Cómo piensas que vamos a coger una historia que se escribe en una habitación, ir al lugar de rodaje, y hacerlo todo al pie de la letra? (Hawks en McBride, 1988: 45).

La mayor diferencia entre una conversación espontánea y una artificial está en que en la segunda, “las conductas verbales y no verbales no surgen coestructuradas con naturalidad, sino como un producto de repertorios memorizados para una recreación múltiple de personajes ficticios” (Poyatos, 1994: 227). Para conseguir esto Hawks tenía sus trucos:

Una parte consiste en que, si se me ocurre algo, voy al actor y le digo: “No le digas nada al otro de esto, pero lee tal y tal frase”. Él le suelta la frase al otro actor, y el otro, al principio, no sabe qué decir, y luego contesta a su manera, y siempre sale bien (Hawks en McBride, 1988: 48).

Cuando un actor hace una escena le digo: “Hazla en veinte segundos menos, y estará bastante bien” (...) Los actores se quedan muy confusos. Siempre son lentos haciendo las escenas. No les gusta pisarles a otros las frases. Yo les digo: “Si no le pisas la frase, te echo de aquí” (Hawks en McBride, 1988: 51).

### **3.3 CAMPOS Y CATEGORÍAS DE LA COMUNICACIÓN NO VERBAL**

A la hora de catalogar lo no verbal basándose en la relación entre acto y significado Ekman y Friesen establecen cinco posibilidades:

Relación pictórica: “el movimiento muestra su significado dibujando una representación de un evento, objeto o persona”.

Relación espacial: “el movimiento indica distancia entre gente, objetos e ideas”.

Relación rítmica: “el movimiento traza la corriente de una idea, acentúa una frase particular o describe el ritmo de alguna actividad”.

Relación kinética: “el movimiento ejecuta parte o una acción representativa completa, donde esa representación es el significado, al menos en parte”.

Relación de señalización: “alguna parte del cuerpo, normalmente los dedos o las manos, señalan a una persona, a alguna parte del cuerpo, un objeto o un lugar” (Ekman y Friesen, 1969: 61-62).

#### **3.3.1 Campos**

Distinguimos fundamentalmente tres campos:

a) La proxémica. Se ocupa de la interacción entre las personas y cómo utilizan su espacio personal. El antropólogo Edward T. Hall distingue entre cuatro tipos de distancias: íntima, personal, social y pública. Éstas varían dependiendo de la cultura.

b) La kinésica o movimiento del cuerpo. Se trata de los gestos, los movimientos corporales (pies, manos, cabeza y piernas), las expresiones faciales, la mirada y la postura.

c) El Paralenguaje. Se ocupa de la forma, del cómo decimos. Poyatos distingue en el paralenguaje varios componentes:

- a) Cualidades primarias, las que individualizan a la persona (...) timbre, resonancia, volumen, registros, campo entonativo, duración silábica y ritmo.
- b) Calificadores (...) control respiratorio, control laríngeo (voz susurrante, áspera, estridente, ronca, etc), control esofágico (voz esofágica), control faríngeo (voz hueca, apagada, etc.), control velofaríngeo (voz gimoteante, gruñona, etc.), control lingual, control labial, control articulatorio, control de tensión articulatoria (voz tensa-relajada).
- c) Diferenciadores (...) risa, llanto, grito, suspiro, jadeo, bostezo, tos, carraspeo, escupir, eructo y estornudo.
- d) Alternantes, como “cuasipalabras”, identificables y clasificables fonética y funcionalmente y utilizados tan semánticamente como las palabras (...) clics, siseos, bisbiseos, gruñidos, imitaciones de sonidos, llamadas a animales, etc. (Poyatos, 1994: 137-140).

Dentro de esta categoría atendemos especialmente al tono y a las pausas. Los personajes se sirven de una determinada entonación para expresar estados de ánimo. “El tono de la voz ha sido tan poco modificado por la instrucción y está tan cerca del antiguo sistema de señales no verbales de los mamíferos que incluso un perro puede comprender el mensaje” (Morris, 1970: 170).

La entonación también revela la intención del interlocutor o el significado real de sus palabras. “Con el paralenguaje también podemos añadir nueva información, cuando, por ejemplo, añadimos un tono de ironía y sospecha” (...) (Poyatos, 1994: 135).

### **3.3.2 Categorías**

Hemos tomado como categorías fundamentales las que Desmond Morris expone en *El hombre al desnudo* (1980), las de Paul Ekman y sus colaboradores (*The repertoire of nonverbal behaviour: categories, origins, usage and coding*, 1969) y las de Fernando Poyatos (*Comunicación No Verbal I*, 1994).

Antes de detallar las principales categorías dentro del lenguaje no verbal es importante tener en cuenta una idea: a la hora de clasificar un acto, éste puede estar dentro de varias de ellas. Hay que atender al contexto y a la relación de lo no verbal con las palabras. Por ejemplo, y como veremos, las expresiones de afecto suelen proporcionar información al receptor de cómo nos sentimos. Sin embargo, durante una conversación las podemos utilizar para enfatizar una palabra, que es la función propia de un ilustrador. Vemos esto más claramente si pensamos en un código acordado. Entrelazar las manos es un autoadaptador común, pero si yo indico a uno de mis compañeros que durante una partida de cartas cuando haga ese gesto es porque tengo uno o más ases, pasa a ser un emblema. En este caso, estamos transmitiendo una idea a través de la unión de las manos.

- *Los emblemas*. Son actos no verbales que sustituyen al habla y tienen una traducción verbal directa de una palabra o frase corta. Varían dependiendo de la cultura. En nuestro caso, los gestos de “ok” con el dedo pulgar alzado o el de adiós con la mano abierta y moviéndose a ambos lados, son algunos de los que utilizamos más frecuentemente. Sin embargo, también encontramos algunos comunes. Suelen ser icónicos (el acto no verbal se parece a su significado).

Son particularmente útiles para explicar una idea de forma rápida o cuando no encontramos las palabras. Las personas realizan los emblemas de forma consciente, con la intención de comunicar. De ahí que revelen menos información personal que otras categorías. En caso contrario, estamos ante lo que Ekman califica de “desliz emblemático”. Son muy reveladores, ya que señalan el ruido de la información que nuestro interlocutor nos transmite verbalmente. El problema es que son difíciles de identificar porque no se producen a menudo y duran muy poco tiempo.

Fue David Efron quien empleó por primera vez en este sentido el término “emblema” aunque él lo limita a los gestos arbitrarios (el significante y el significado no guardan un parecido

sino que su relación es acordada). Ruesch los llamó gestos pero esta definición incluía también otra categoría, la de los ilustradores. Morris califica los emblemas como gestos esquemáticos y gestos simbólicos porque o bien “intentan retratar algo empleando sólo una característica prominente (...) o indican una cualidad abstracta que no es fácil de expresar” (Morris, 1980: 30-31).

Poyatos, que valora la clasificación de Ekman y Friesen, lamenta que éstos se centren, sobre todo, en la kinésica, y realiza un importante trabajo al analizar detenidamente el paralenguaje e incluirlo en las distintas categorías que estamos viendo. Cree que hay emblemas paralingüísticos (pone como ejemplo el suspiro que emitimos cuando estamos impacientes). También otros en los que se mezclan paralenguaje y movimiento o simplemente hay kinésica o proxémica.

- *Los ilustradores o marcadiscursos*. Son paralelos al habla y sirven para subrayar una idea o palabra, referirse a un objeto, al ritmo de un acontecimiento, estructurar el discurso o despertar entusiasmo entre la audiencia. Cumplen la misma función que el acento o el subrayado en la escritura ya que fueron “inventados como un intento de representar o evocar la realidad del discurso” (Poyatos, 1994: 193). Ekman realizó varios experimentos en los que constató que las personas utilizan más ilustradores cuando están excitadas o entusiasmadas. Los clasifica en seis clases:

- Batutas. Marcan una palabra o una frase. Los conferenciantes las utilizan con frecuencia. Un buen orador ha de saber manejar sus manos “como si condujesen la música de sus palabras, como si se tratara de un ballet de movimientos aéreos. El ritmo de la mano dice: “esto es lo que quiero precisar y esto y aquello”. La posición de la mano que se mueve indica “ésta es la disposición de ánimo con que lo preciso” (Morris, 1980: 26). Cada señal batuta sirve para expresar distintos conceptos, suple una necesidad concreta y las personas aprenden a desarrollar unas u otras. Morris ha elaborado un cuadro gráfico en el que distingue 15 principales.
- Ideogramas. Marcan la trayectoria de una idea o pensamiento.



- Deícticos. Para Ekman y Friesen señalan un objeto presente. Para Poyatos no es necesaria su presencia y además cree que también “indican la situación de una persona, (...) o lugar (...) y de un acontecimiento en el tiempo” (Poyatos, 1994: 199).
- Espaciales. Describen tamaño, distancia y situación.
- Kinetógrafos. Representan una acción del cuerpo. Por ejemplo: cómo nadaba o resbalaba una persona o cómo se coloca un gato en posición de ataque. Poyatos también habla de kinefonografías en caso de que a la representación del movimiento le acompañe la del sonido. En el ejemplo anterior del gato, imaginemos que a la imitación de cómo colocó su cuerpo añadimos el sonido que hacía.
- Pictogramas. Dibujan a su referente, por lo que son icónicos.

Poyatos incluye en esta categoría el paralenguaje y habla de marcadores paralingüísticos y kinésicos. A los seis tipos que acabamos de referir añade:

- Marcadores kinésico-objetuales: acompañamos el marcador del discurso de un objeto. Por ejemplo, a medida que hablamos, marcamos las palabras con el movimiento de las gafas que tenemos en la mano.
- Marcadores proxémicos-químico visuales y dérmicos. Variamos la distancia con el otro para destacar determinadas partes de nuestro discurso. Por ejemplo, cuando creemos que estamos llegando a lo más emocionante de nuestra narración nos vamos acercando.
- Marcatiempos y marcadores de recurrencia y duración.
- Ecoicos: imitan sonidos. Pueden ser ecoicos vocales: onomatopeyas (escritas) y ecoicos paralingüísticos (por ejemplo, tratar de ladrar como un perro o de balar como una oveja). Los emisores pueden acompañarlos de gestos (ecoico kinésico-paralingüísticos) o ser simplemente gestos (kinésicos).
- Marcasucesos: cómo pasaron las cosas.

- Identificadores:

Son conductas kinésicas (marcadas siempre paralingüísticamente) con las que, variando personal y culturalmente, se da forma corporal, sobre todo con cara y manos, a conceptos abstractos (/imposible/, /absurdo/, /un no sé qué/), cualidades físicas y morales de personas, animales y cosas (/duro/, /suave/, /antipático/...) y a cualidades de referentes objetuales y ambientales (/sucio/, /transparente/, /sofocante/) (Poyatos, 1994: 204).

- Exteriorizadores: Poyatos habla de muchos tipos de exteriorizadores como la palidez o el sonrojo, el abrazo provocado por un gesto o la dilatación pupilar.

#### - *Las expresiones de afecto.*

Como especie primate, poseemos la musculatura facial más desarrollada y más compleja de todo el grupo. En realidad, tenemos el sistema de expresión facial más sutil y complejo de todos los animales que viven en la actualidad. Mediante pequeños movimientos de la carne que rodea la boca, la nariz, los ojos, las cejas, la frente y la combinación de estos movimientos en una enorme variedad de conjuntos, podemos transmitir toda una serie de complejos cambios de humor (Morris, 1970: 58).

“La cara es la sede primordial del despliegue de las emociones” (Ekman, 2009: 84) y “la parte del cuerpo que más atención visual recibe por parte de nuestros receptores (Ekman y Friesen, 1969: 77). Las investigaciones de Ekman le llevaron a identificar seis afectos primarios: alegría, tristeza, sorpresa, repugnancia o asco, ira y miedo. A esas emociones dedicaron él y Friesen su libro.

El psicólogo realizó varios experimentos en Estados Unidos, Brasil, Japón, Chile, Argentina (“culturas alfabetizadas”) y más tarde en Nueva Guinea y Borneo (“culturas no alfabetizadas”) sobre el despliegue de afectos. Es importante destacar que algunos de los sujetos de Nueva Guinea y Borneo que participaron en las investigaciones nunca habían visto la televisión o películas y, en general, habían tenido poco contacto con occidentales.

Ekman y sus colaboradores mostraban a los sujetos de estudio “34 fotografías de hombres y mujeres, algunos niños, muchos adultos, actores profesionales, personas que posaron de forma no profesional y fotos espontáneas de pacientes” (Ekman y Friesen, 1969: 79). Tenían que elegir qué afecto reflejaba cada una de las instantáneas entre una lista de ocho términos. Al comparar los resultados obtenidos con este método entre las culturas alfabetizadas y las no alfabetizadas, el porcentaje de coincidencias fue bajo. Sin embargo, al realizar los estudios de

nuevo con un procedimiento diferente, que permitía superar las dificultades de traducción, los resultados al codificar y decodificar emociones fueron los mismos en ambas culturas (Ekman y Friesen, 1969: 80). Por tanto, la expresión de afectos primarios es universal. Los músculos que se activan y sus combinaciones para reflejarlos son los mismos en las distintas culturas.

Un estudio realizado por Eibl-Eibesfeldt apoya esta idea, ya que reveló que los niños ciegos y sordos los manifiestan y es una de las características que compartimos con los primates no humanos.

Ekman continuó explorando nuevos métodos para sus investigaciones. En una de ellas, realizada en Estados Unidos y Japón, utilizó películas. Los sujetos veían filmes estresantes (en los que se incluían, por ejemplo, mutilaciones) seguidos de otros neutrales mientras se grababan sus expresiones faciales y sus movimientos sin que lo supieran.

Morris denomina a los afectos primarios “gestos expresivos” y, aunque coincide en su universalidad, subraya la importancia de la influencia cultural en estos comportamientos. Para Ekman el aprendizaje social es lo que determina el estímulo que los provoca, los tipos de mezclas de afectos y las reglas de despliegue. Por ejemplo, en una cultura un acontecimiento determinado puede provocar tristeza y miedo y, en otra, tristeza e ira. Las normas son cuatro: desintensificar las claves para identificar un afecto, sobreintensificarlas, parecer neutral y, por último, ocultar la emoción que se siente a través de otra. “Probablemente se aprenden muy pronto y prescriben diferentes procedimientos para el manejo del despliegue de afectos en varios contextos sociales, papeles, etc...” (Ekman y Friesen, 1969: 75). No somos conscientes cuando actuamos según una de estas reglas.

Una de las características que nos permite distinguir si la emoción expresada por alguien es real o fingida son las áreas faciales en las que ésta se manifiesta.

La tristeza se caracteriza por los bordes interiores de las cejas (se alzan y acercan) y los párpados elevados. La sorpresa también se manifiesta en las cejas y los ojos (muy abiertos) además de en la boca (mandíbula caída). En el miedo las cejas se acercan más que en la sorpresa. También hay arrugas en la frente, el párpado superior se eleva y el inferior se tensa, al igual que los labios. La boca se abre ligeramente.

Al igual que en el miedo, en la ira las cejas se acercan. Sin embargo, en lugar de subir, descienden. Se forman arrugas entre las cejas pero no en la frente. La mirada es fija y penetrante y los párpados se tensan. Los labios pueden apretarse o abrirse.

En la repugnancia o asco el labio superior se eleva y puede producir arrugas en la nariz (depende de la intensidad del afecto). El labio inferior se adelanta un poco y las mejillas se alzan, provocando una reducción de la apertura de los ojos y arrugas.

La alegría es la emoción que solemos utilizar para camuflar otras. El motivo es que es muy fácil de reproducir. Simplemente tenemos que subir los pliegues de los labios. De esta forma, el músculo cigomático mayor se contrae y tira de la comisura hacia arriba en dirección al malar, formando un ángulo. Así surgen los pliegues nasolabiales. Las arrugas que se forman en los lados de los ojos, lo que se conoce como patas de gallo, también son propias de este afecto. Por otro lado, es habitual que expresemos alegría a través de la sonrisa porque es nuestra forma de invitar a otro a estrechar lazos. Está presente en la mayoría de los saludos. Es como el chasquido de labios de los monos que invita al aseo.

- *Los reguladores*. Como su propio nombre indica, permiten regular una conversación ya que indican a los hablantes, por ejemplo, si deben extenderse, repetir, ir más rápido y a los oyentes si es necesario que esperen, pongan más atención o hablen ellos. Un regulador habitual es el movimiento leve de cabeza arriba y abajo (para indicar que hemos comprendido o estamos atentos a lo que se dice) acompañado de una mirada o un “¡Ahhh!” paralingüístico (para expresar al otro ya caigo). Son “casi involuntarios, hábitos altamente sobreaprendidos” y difíciles de inhibir (Ekman y Friesen, 1969: 83). Añadamos que los reguladores sirven para ordenar la conversación, como los semáforos el tráfico.

Se clasifican en tres tipos:

Puntos: “Son movimientos de la cabeza, el cuello y/o los ojos para marcar el final de una unidad estructural”.

Posición: “Una unidad larga compuesta por varios puntos que se corresponde con un punto de vista de la conversación”. La “postura” y la “distancia espacial” pueden representar una posición.

Presentación: “Es la totalidad de las posiciones en una interacción”. La postura y la distancia “definen la intimidad de la conversación” (Ekman y Friesen, 1969: 83-84).

- *Manipuladores o adaptadores*. Aparecen durante la infancia "como esfuerzos de adaptación para satisfacer necesidades, cumplir acciones, dominar emociones, desarrollar contactos sociales o cumplir una gran cantidad de otras funciones” (Knapp, 1982: 22). Ekman explica que cuando somos adultos y, sobre todo, en las conversaciones sólo vemos una parte de ese comportamiento adaptativo.

Hay adaptadores comunes entre las diferentes culturas. En los estudios realizados por Ekman y su equipo, la codificación y decodificación de muchos de ellos era similar en Estados Unidos y Nueva Guinea. Generalmente, son aquéllos “que son más relevantes para las sensaciones y las funciones corporales de ingestión, excreción y reproducción” (Ekman y Friesen, 1969: 90). Nuevamente coinciden con Eibl-Eibesfeldt que detectó movimientos de flirteo iguales en varias culturas.

Solemos reproducirlos sin intención de comunicar (a excepción de los somatoadaptadores) y encontramos varios tipos:

- Autoadaptadores: utilizamos nuestro propio cuerpo. Suele reproducirse sólo una parte del adaptador, probablemente, por inhibiciones aunque hay momentos y lugares en los que puede manifestarse de forma más completa: por ejemplo, en privado o durante una relación de intimidad.

Pueden estar relacionados con aquello que se está tratando verbalmente. “La gente no hace comentarios directos sobre ellos y raramente desean que se les coja mirándolos” (Ekman y Friesen, 1969: 86). Es violento que una persona observe a otra mientras emplea un autoadaptador; por eso, lo habitual es desviar la mirada y hacer como si no nos diéramos cuenta.

Solemos utilizarlos para aliviar la tensión y la angustia en momentos puntuales; por eso aumentan cuando crece la incomodidad psicológica de la persona. Algunos de ellos los compartimos con los primates y su origen está en la primera infancia. Nos sentimos a salvo con nuestros progenitores que “nos abrazan, nos transportan y nos mecen si estamos asustados o heridos. Cuando llegamos a mayores no tenemos los brazos de nuestros padres para ayudarnos pero seguimos necesitando esa sensación de seguridad” (Morris, 1980: 102). De ahí que Morris los llame Gestos Reliquia, porque “nos retrotraen a la niñez”. Destaca su valor frente a las críticas de Freud y sus seguidores. El psiquiatra los veía como regresivos y el zoólogo considera que se debe a que los psicoanalistas los encuentran en formas extremas. Sin embargo, en la mayoría de la gente son normales y necesarios. El contacto oral es la forma más típica de los Gestos Reliquia. Determinados movimientos de la lengua y los labios nos traen la felicidad oral que experimentábamos cuando éramos bebés sobre el pecho materno.

Morris ha elaborado una lista con los autoadaptadores más frecuentes en hombres y mujeres en orden decreciente:

1) sujetar la quijada, 2) sujetar la barbilla, 3) cogerse el cabello 4) sujetarse la mejilla 5) tocarse los labios y 6) sujetar las sienes.

Otros ejemplos habituales son: agarrarse, tocarse una mano con otra o frotarlas, rozar lentamente la cara con las manos (semejante a una caricia), colocar la lengua entre los labios o debajo de ellos y pasear de un lado a otro (Morris denomina éste último como “comportamiento desplazado”).

Es difícil determinar su significado pero Ekman considera que los más sencillos son aquéllos en los que las manos tocan la cara. “Cuando una persona se toca la cara, la acción puede ser concebida en términos de lo que la persona se ha hecho a sí misma, lo que quiere hacerse o lo que se está haciendo” (Ekman y Friesen, 2009: 87).

Poyatos no se centra sólo en conductas kinésicas relacionadas con el alivio de tensión como Morris o Ekman sino que también incluye aquellas propias del aseo y la limpieza personal, el acicalarse, etc...

- Heteroadaptadores o Alteroadaptadores. Para Ekman derivan de movimientos aprendidos en nuestros primeros contactos con otras personas. Suelen utilizarse las manos y engloban movimientos relacionados con la lucha (ataque, protección, retirada), intimidad o actividad sexual (flirteo, cortejo). Como ocurría en el caso anterior, lo normal es que no se muestren completos aunque es más habitual que la gente esté dispuesta a hablar de ellos. Para Poyatos (y este es el sentido en que nosotros los entendemos) son “movimientos y posiciones con los cuales hacemos contacto con otra persona, siempre en una situación interactiva, sea o no intencional” (Poyatos, 1994: 214). Implican, por tanto, tocar el cuerpo de otro.
- Adaptadores de objeto. Derivan de actividades instrumentales (como conducir o fumar) y sólo repetimos una parte. A diferencia de los otros dos adaptadores, los aprendemos más adelante, no en la infancia. Habitualmente los realizamos sin ser conscientes. Algunos adaptadores de objeto comunes son: chupar un bolígrafo, abrocharse y desabrocharse la chaqueta, colocar papeles, subir y bajar la cremallera de una prenda... Utilizamos cualquier cosa que tengamos cerca. Morris habla de comportamiento de autocontacto y actividades desplazadas.

El uso de adaptadores de objeto es particularmente útil a los actores por una cuestión muy simple: “¿Qué hace uno con sus manos? ¿Se ponen al lado del cuerpo? ¿Se doblan en frente de uno? ¿Cómo y cuándo gesticulas? Los objetos pueden utilizarse para solucionar dilemas como estos porque dan a las manos algo con lo que trabajar” (McElhaney, 2006: 33).

Luis Buñuel consideraba que la “maestría en el manejo de objetos” era algo propio de los actores americanos porque formaba parte de la cultura del país. El estilo de Hawks como el de Buster Keaton se caracteriza porque “el actor disfruta de una armonía directa con los objetos”. Su cuerpo y el objeto suelen aparecer juntos a diferencia de lo que ocurre en los trabajos de directores europeos como Hitchcock, Lang o Eisenstein que “fragmentan cuerpos y objetos en el espacio” (McElhaney, 2006: 31, 33 y 35).

- Somatoadaptadores. Es Poyatos el que habla de este tipo de adaptadores. Ekman y Friesen no los mencionan. Con este término se refiere a:

Los objetos y sustancias más íntimamente ligados al cuerpo, que sirven para protegerlo, alimentarlo y satisfacerlo y para modificar su apariencia y asistirlo de diversas maneras, y en segundo lugar, los movimientos y posiciones interactivos o no interactivos condicionados por ellos. (Entre sus funciones están) exhibir, ocultar, realzar o modificar las cualidades visuales naturales del cuerpo, desde vestido a toda clase de joyas y ornamentos (...). Funcionan como otras categorías y además revelan la personalidad, la cultura y los estados afectivos (Poyatos, 1994: 220-221).

Un ejemplo es la pipa de Sherlock Holmes, el puro de Winston Churchill o los vestidos de colores vivos ceñidos al cuerpo de Joan Holloway, una de las protagonistas de la serie de televisión *Mad Men*. Estos objetos se convierten en algo propio de los personajes, que les caracteriza. En el caso de Holloway, el vestido marca las curvas de su cuerpo y le da un aspecto atrevido y sexual. También pueden informar sobre la categoría o posición social de alguien.

### **3.3.3 La comunicación no verbal en esta Tesis**

No hemos realizado una transcripción no verbal completa de todo el metraje de cada una de las tres películas porque excede el objetivo de esta investigación. El hacerlo, hubiera supuesto dedicarla en exclusiva a la dimensión no verbal.

Mi análisis se centra principalmente en la última de las categorías de la kinésica que acabo de exponer, los manipuladores, porque una de las principales hipótesis de este trabajo es que autoadaptadores, adaptadores de objeto y somatoadaptadores juegan un importante papel en las películas de Hawks. Creemos que los actores construyen sus personajes y revelan su mundo interior recurriendo a ellos.

Además de identificar su uso y frecuencia en los tres largometrajes que constituyen el corpus de esta Tesis doctoral, también me ocupé de otros filmes fundamentales del realizador: *Scarface* (1932), *La fiera de mi niña* (1938), *Sólo los ángeles tienen alas* (1939), *El sueño eterno* (1946), *Río Rojo* (1948) y *Hatari!* (1962).



## **4. LUNA NUEVA**

### **4. 1. FICHA DE LA PELÍCULA**

Título original: *His Girl Friday*.

Productora: Columbia Pictures, 1940.

Director: Howard Hawks.

Guión: Charles Lederer. Adaptación de la obra teatral *The Front Page* escrita por Ben Hecht y Charles MacArthur.

Productor: Howard Hawks.

Intérpretes principales:

Cary Grant - Walter Burns

Rosalind Russell – Hildy Johnson

Ralph Bellamy – Bruce Baldwin

Gene Lockhart – El *sheriff* Hartwell

Porter Hall – Murphy

Roscoe Curns – Mc Cue

Ernest Truex – Bensinger

Cliff Edward – Endicott

Clarence Kolb – El alcalde

Frank Jenks – Wilson

Regis Toomey – Sanders

Abner Biberman – Diamond Louie

Frank Orth – Duffy

John T. Qualen – Earl Williams

Hellen Mack – Molly Malloy

Alma Kruger – Señora Baldwin

Billy Gilbert – Silas F. Pinkus

Pat West – Coaley

Edwin Maxwell – Doctor Eggelhofer

Música y canciones: Morris W. Stoloff.

Fotografía: Joseph Walter.

Montaje: Gene Havlick.

Dirección de Arte: Lionel Banks.

Sonido: Lodge Cunningham.

## 4. 2 SINOPSIS

*Luna Nueva* comienza cuando Hildy Johnson (Rosalind Russell) llega a la redacción del periódico *Morning Post* donde el ajetreo es constante y no dejan de sonar teléfonos. Estas imágenes iniciales ya predicen el ritmo del filme: frenético, al igual que la forma en que se comunican los protagonistas.

Hildy es una mujer aceptada en un mundo de hombres que sabe cómo hacer su trabajo (algo que se demostrará en mitad del filme en su entrevista con Earl Williams, cuando formule la Teoría de la Producción para el Uso). El motivo por el que ha decidido visitar el *Post* es informar a su ex – marido, Walter Burns (Cary Grant) de que se casa de nuevo, abandona el periodismo y la ciudad. El hombre con el que está comprometida es Bruce Baldwin (Ralph Bellamy) un vendedor de seguros que representa la seguridad y estabilidad de las que precisamente carece Walter.

Parece que está dispuesta a coger el tren para marcharse con Bruce a Albany cuando Walter le propone un trato. Si escribe un artículo sobre un hombre condenado a muerte por asesinato, Earl Williams, contratará una póliza de seguro con la compañía de Bruce llevándose éste una importante prima.

Hildy promete a Bruce una y otra vez que se irá con él en cuanto haya redactado el artículo mientras el pobre agente de seguros es víctima de las artimañas de Walter. En una sola tarde visitará la cárcel en tres ocasiones y su madre casi muere en un accidente de coche. El objetivo del director del *Post* es impedir que se casen y, así, Hildy se quede junto a él como pareja y periodista.

La reportera entrevista a Williams que, poco después de su charla, consigue escapar del *sheriff* Peter B. Hartwell y el doctor Egelhoffer, encargado de determinar si es o no una persona cuerda. Williams entra en la sala de prensa por la ventana y se encuentra de nuevo con la reportera, que lo esconde en un escritorio para protegerlo y asegurarse una exclusiva. Permanece allí dentro hasta que, por un error de Walter, los periodistas, el *sheriff* y el alcalde lo descubren.

Por otro lado, el funcionario Joe Pettibone llega a la cárcel con un indulto para Earl Williams. El alcalde, convencido de que su ejecución es crucial para su victoria en las próximas elecciones, soborna a Pettibone con la connivencia del *sheriff* para que se marche y afirme no haberlo entregado. Ambos amenazan a Walter y Hildy con el futuro que les espera por haber escondido a un condenado a muerte. Finalmente, Pettibone vuelve con el indulto dando un vuelco a los acontecimientos. Ahora son Walter y Hildy los que atormentan al *sheriff* y al alcalde con las consecuencias de su soborno. Hildy está exultante por haber desenmascarado a dos hombres corruptos. Parece que, después de sus constantes anuncios y protestas, ya no quiere abandonar el periodismo ni a Walter con el que planea contraer matrimonio por segunda vez.

### 4. 3 LAS DISTINTAS VERSIONES DE LA OBRA DE HECHT Y MCARTHUR

#### 4.3.1 *Luna nueva*

*Luna Nueva* está basada en la obra *The Front Page* que se estrenó en Broadway en 1928. Sus autores son dos escritores y guionistas que ya habían colaborado con Hawks: Ben Hecht y Charles MacArthur. Hecht adaptó el argumento de la novela *Scarface* de Armitage Trail para la película del mismo nombre que Hawks produjo en 1932. Dos años después, él y McArthur elaboraron el guión de *La comedia de la vida* (1934), basada en su obra *Napoleon on Broadway*. Ambos se encargaron también del de *La ciudad sin ley* (1935).

El director estaba acostumbrado a plantear sus dudas y ocurrencias a Hecht. Era uno de sus guionistas favoritos y se compenetraban de una forma especial: “Siempre se divirtió mucho trabajando con Hecht, pensando en ideas locas que lanzar al guión mientras alternaban una hora de trabajo y una hora de *backgammon*” (Mast 1982: 11).

Hawks introdujo importantes cambios en el guión original. El más importante e interesante fue el de convertir al hombre Hildy Johnson en una mujer y enfrentarla a su ex-jefe y ex – marido Walter Burns. El realizador explicaba a Peter Bogdanovich en una entrevista cómo surgió esta idea:

Una noche iba a demostrarle a alguien que *The Front Page* tenía el mejor diálogo moderno que jamás había sido escrito y pedí a una chica que leyese la parte de Hildy mientras yo leía la del editor. Entonces me paré y dije: “Diablos, queda mejor entre una mujer y un hombre que entre dos hombres”. Y entonces llamé a Ben Hecht y le dije: “¿Qué pensarías de cambiarlo y hacer de Hildy una chica?”. Y respondió: “Creo que es una gran idea”. Y se puso a ello y lo hicimos (Wood, 2005: 83).

La película se convierte así en la culminación de la *screwball comedy* de la década de los treinta e introduce el tema de la guerra de los sexos. Para James Walters “incorpora rasgos fuertemente asociados con la comedia romántica o, más específicamente, con la comedia de segundas nupcias (“remarriage”) como Stanley Cavell, en *La búsqueda de la felicidad*, ha llamado a las películas de este tipo” (Walters, 2008: 91).

El nuevo triángulo amoroso que Walter y Hildy forman junto a Bruce Baldwin, el prometido de ésta, es la base del argumento, más que la condena a muerte de Earl Williams, la corrupción política y el mundo del periodismo en el que se desarrolla la historia:

(...) Los primeros veinte minutos de *Luna Nueva* no dejan lugar a ninguna duda sobre cuál debe ser el centro de nuestro interés. (La versión anterior), *The Front Page*, comienza con los oficiales de la prisión probando el cadalso; *Luna Nueva* comienza en las oficinas del *Morning Post* y los primeros veinte minutos se centran exclusivamente en la relación entre Hildy y Walter (Wood, 2005: 85-86).

Una de las diferencias más importantes entre *Luna nueva* y otras comedias de Hawks (como por ejemplo *La fiera de mi niña*, 1938, *Bola de fuego*, 1941, *La novia era él*, 1949 o *Su juego favorito*, 1963) es que en ella no encontramos a una mujer que hace pasar a un hombre por situaciones que le ridiculizan. Hawks consideraba “divertido hacer que la mujer sea la dominante y el hombre el payaso”. Aquí, sin embargo, es Walter Burns el que le hace “pasar auténticos malos tragos” a Hildy Johnson (Hawks en McBride, 1988: 83-84).

Además de *Luna nueva*, la obra de Hecht y McArthur contó con otras tres versiones cinematográficas. La primera, *The Front Page*, (Lewis Milestone, 1931) se tradujo al español como *El Gran Reportaje* y sigue al pie de la letra la obra original, al igual que *Primera Plana* (Billy Wilder, 1974). La última, *Interferencias* (Ted Kotcheff, 1988) traslada la acción al mundo de la televisión.

### 4.3.2 *El gran reportaje*

En *El gran reportaje* Walter es un misógino “las mujeres son asesinas, Borgias” que ha fracasado en el amor “Yo estuve enamorado una vez (...). Confié en ella. Entonces, le dejé conocer a un cierto grupo del *Tribune* y, ¿qué ocurrió? (...) A la mañana siguiente, ¿qué leo en el *Tribune*, en la primera plana? Mi historia que fui lo suficientemente tonto de contarle a mi mujer” y trata de impedir el matrimonio entre su mejor reportero, Hildy Johnson, y su prometida, Peggy Grant.

El personaje al que en *Luna nueva* da vida Cary Grant lo interpreta aquí Adolphe Menjou. Pese a que su actuación es buena, la de Grant es muy superior. Su dominio de lo no verbal le permite emplear la kinésica (fundamentalmente expresiones faciales y adaptadores) y el paralenguaje para sugerir determinadas características del personaje que dan como resultado una actuación tan espontánea que nos olvidamos de que es una representación. “Era un auténtico maestro de la técnica (...) meticuloso y concienzudo en cada uno de sus movimientos. Podía parecer impetuoso o impulsivo, pero no lo era; estaba todo cuidadosamente planeado” (Fairbanks Jr., en Nelson, 2007: 87). “Se podría aplicar la palabra expresionista a la astucia con la que Cary Grant transforma sus gestos en símbolos” (Rivette, en McBride, 1972: 72).

Grant se mimetiza hasta tal punto con Burns que borra los límites entre persona y personaje. El realizador Stanley Donen considera que esta es una de las “más grandes interpretaciones nunca hechas por un actor” y cree que “la clave” del “arte” de Grant estaba en que anotaba “los más mínimos detalles” sobre su personaje en el guión (Donen, en Nelson, 2007: 102 y 103).

Ocorre lo mismo con Helen Mack, actriz que encarna a Molly Malloy, la prostituta amiga de Earl Williams, en *Luna nueva*. Aunque el tiempo que se dedica al personaje es prácticamente el mismo en ambos filmes, su peso es mucho mayor en *Luna Nueva*. La forma tan brillante en que Mack emplea los adaptadores y el paralenguaje posibilita que el público se identifique mental y afectivamente con Molly, algo que no consigue Mae Clarke en *Un gran reportaje*. Otro acierto de *Luna Nueva* es desarrollar una relación de empatía y apoyo entre este personaje y Hildy, que la protege del asedio de los demás periodistas.

El ritmo es otra de las diferencias entre ambas versiones. Hawks le imprime un ritmo rápido (frenético en muchos momentos) acorde con la acción que se desarrolla (el día a día en una redacción de prensa, la necesidad de poner en marcha artimañas para evitar la inmediata partida de Hildy, la búsqueda de un condenado a muerte, el tratar de impedir su ejecución, la forma en que los periodistas informan a sus medios) lo que ayuda a introducirnos en ella. Los personajes hablan a toda velocidad, se interrumpen y se pisan los finales de las frases. En el análisis hacemos referencia a la utilidad de esta técnica, que Hawks empleó desde que hizo su primera película hablada, *La escuadrilla del amanecer*, 1930, para dotar a los diálogos de naturalidad y verosimilitud.

Otro elemento que hace la versión de Hawks superior a la de Milestone es el reflejo de la complicidad y el entendimiento que existe entre Walter y Hildy, lo que explica, da sentido, a su comportamiento. Se logra fundamentalmente a través de los diálogos, las acciones, el lenguaje, lo no verbal (ritmo del habla y adaptadores) y de estructurar la narración siguiendo la fórmula de un timo y de un juego.

a) Los diálogos y las acciones. El hecho de convertir a Hildy en una mujer y hacer que Walter y ella hayan sido pareja facilita el desarrollo de conversaciones y acciones en las que se sugiere su complicidad. Sin embargo, esto también se hace a través del periodismo. Lo veremos a lo largo del análisis. Ahora ofrecemos un ejemplo: la conversación en que Hildy y Walter recuerdan el momento en que estuvieron en Albany y explican por qué el alcalde está interesado en ahorcar a Williams. Se produce en el bar de Gus, escena que comienza en el minuto 14 segundo 45 del filme y dura aproximadamente nueve minutos. En *Un gran reportaje* no se desarrolla y, únicamente, durante los minutos finales, se hace referencia a una situación similar en la que roban el estómago de una anciana a un forense para demostrar que la envenenaron. El objetivo de ambos diálogos es revelar cómo disfrutaban Walter y Hildy trabajando juntos. Su fuente de gozo es la misma. Es un acierto situarlo al comienzo y prolongarlo porque nos ayuda a entender, en parte, por qué Hildy vuelve a Burns una y otra vez a pesar de afirmar desear perderlo de vista.

b) El lenguaje y lo no verbal. Emplean un lenguaje coloquial (“nunca echas de menos el agua hasta que el pozo se seca”, “dispararle como a un pato en una galería de tiro”) y sarcástico

(“¿Por qué no se lo dices a mi madre?”, “eres algo estupendo en el sentido despreciable, claro”, “claro que es honrado y, además, arriesgado y romántico”, “haría feliz a cualquier mujer, a bofetadas”). Hablan con rapidez y utilizan autoadaptadores y adaptadores de objeto (cigarrillos que manipulan e intercambian, teléfonos, etc...).

c) La estructura de la narración. Como veremos en el análisis, responde a la de un timo o juego y se detiene magistralmente en cada una de sus fases. Esto aporta profundidad psicológica a la obra de Hawks. Nos hace entender qué mueve a los protagonistas y por qué Hildy decide quedarse finalmente con Walter, algo que sospechamos desde el principio si estamos atentos. En *Un gran reportaje*, en cambio, Hildy no se queda con Walter sino que sale por la puerta con su prometida.

#### **4.3.3 Primera plana**

*Primera plana* de Billy Wilder cuenta con dos grandes actores como protagonistas: Jack Lemmon interpretando el papel de Hildy Johnson y Walter Matthau el de Walter Burns. Al igual que Cary Grant y Rosalind Russell, dominan las claves no verbales lo que enriquece su interpretación haciéndola espontánea y verosímil. No podemos detenernos a analizar lo no verbal en *Primera plana* de forma detallada por lo que hemos seleccionado únicamente un ejemplo que ilustra nuestra afirmación: la forma en que Walter mira su reloj y lo aprieta con su mano derecha mientras grita “¡Vaya jugarreta!”. Hildy acaba de informarle de que abandona el periodismo y se traslada a Philadelphia. A través del reloj se expresa que trama algo (lo mira para calcular el tiempo del que dispone antes de que Hildy coja su tren) y que siente rabia (lo estruja en su mano).

El ritmo es rápido pero no tan acelerado como el del filme de Hawks, que en ocasiones llega a ser frenético. Walter Matthau y Jack Lemmon hablan a gran velocidad, sobre todo el primero. Wilder ya demostró su capacidad para imprimir un ritmo acelerado a las comedias con *Un, dos, tres* (1961).

Al igual que en *Luna nueva* se incluye la escena inicial en la que Walter y Hildy se encuentran en el despacho del primero y el segundo le explica que deja la profesión para casarse. Nos hace entender por qué Walter no quiere que se vaya. Sus mejores reporteros



dejan el periódico para trabajar en Hollywood, Broadway o marcharse a París. Ahora Hildy decide dedicarse a la publicidad. Sin embargo, Wilder también añade nuevas escenas y personajes, suprime otros y le da un mayor protagonismo al Doctor Egelhoffer.

Entre las escenas nuevas destacamos dos: una inicial en la que Burns visita a Peggy Grant en el cine donde trabaja y trata de convencerle de que Hildy sufre una desviación sexual (exhibicionismo) y una final en la que Walter y Hildy están en la cárcel.

No aparecen Diamond Louie ni la madre de Peggy-Bruce pero sí actúa Rudy Keppler, un recién licenciado que ocupará el puesto de Hildy. Walter utiliza a Keppler para conseguir que Hildy se quede en el periódico: sabe que no podrá resistirse a cubrir la información él mismo al ver cómo actúa un inexperto.

Egelhoffer tiene aquí una gran carga humorística y sexual. Está obsesionado con la teoría *freudiana* del Complejo de Edipo y ve en la pistola que Earl Williams emplea para disparar al policía una representación del falo. Considera que Williams disparó al policía porque éste llevaba uniforme al igual que su padre, que era revisor ferroviario. Al reconstruir el asesinato, Williams le dispara en los genitales y pide operarse él mismo porque no confía en los médicos americanos. Mientras lo transportan en la ambulancia, las puertas de la misma se abren y la camilla en la que está tumbado sale rodando carretera abajo.

El caso del psiquiatra ejemplifica el importante componente sexual de *Primera plana*. El sexo está presente, incluso, en la salvación final de Walter y Hildy. Consiguen salir de prisión porque la policía cierra un burdel y encarcela a meretrices y clientes. Entre ellos figura el funcionario que lleva el indulto del gobernador y que está en la celda contigua a la de los periodistas. En los 100 minutos que dura aproximadamente el filme encontramos 19 referencias a este asunto, lo que supone una media de una cada cinco minutos de película:

Minuto 4 segundo 34. El alcalde y los periodistas frecuentan un burdel chino que dirige una mujer llamada Madame Chao.

Periodista 1.- ¿Dónde creéis que puede estar Hildy?

Periodista 2.- Habrá ido a pasar la noche a casa de Madame Chao.

Periodista 3.- Han traído furcias de repuesto de San Francisco.

Periodista 2.- Ahora mismo me iría yo a probar ese ganado nuevo.

Periodista 4.- De los chinos sólo me gusta la cocina.

Minuto 6 segundo 39. Hablan del doctor Eggelhofer, que está especializado en sexualidad:

Bensinger.- El doctor Max Eggelhofer (...). Escribió el libro “Masturbación y comportamiento antisocial”.

Periodista 2.- Ese profesor quiere saber si el pobre diablo ya se divertía a solas cuando tenía cinco años.

Minuto 16 segundo 44. Walter se inventa que Hildy tiene una desviación sexual:

Walter.- Mientras lo estuvo haciendo en callejones oscuros y parques desiertos, bueno, sólo nos inspiraba compasión, pero la última vez lo hizo a plena luz del día en el Museo de Arte de Chicago (...) Siempre hay exhibicionistas de este tipo: ¡Eh, señora, mire!

Minuto 22 segundo 18. Los periodistas utilizan el sarcasmo con Molly Malloy porque se dedica a la prostitución.

Molly Malloy.- Os buscaba, panda de vagos.

Periodista 1.- Hola, encanto.

Periodista 2.- ¡Pero si es la señorita Molly Malloy!

Periodista 3.- La furcia.

Periodista 4.- ¿Cuántas chapas has hecho hoy? (...).

Periodista.- Seguro que preferirá pasar la noche contigo que con el capellán (...).

Molly Malloy.- Soy una golfa de dos dólares de la Calle División.

Periodista 1.- Tuviste a ese rojo en su cama tres noches y tres días.

Periodista 2.- ¿Tanto aflojaba la mosca?

Periodista 3.- ¿O le hiciste un precio especial? (...).

Periodista 1.- Supongo que las furcias se pondrán de luto.

Periodista 2.- Sí, llevarán ropa interior negra.

Minuto 26. Hildy se comporta de forma grosera con Jenny, una anciana que limpia la prisión.

Hildy.- (Da golpes en el culo con su bastón a Jenny, que limpia el suelo agachada). Jenny, vieja amiga, ¿nunca te ha dicho nadie que tienes un trasero fantástico?

Jenny.- Ahora ya no.

Hildy.- Bueno, quien tuvo retuvo.

Minuto 32 segundo 37. Hildy insinúa que Bensinger es homosexual y merodea por los lavabos en busca de sexo:

Hildy.- (A Rudy Keppler). Nunca coincidas con Bensinger en los lavabos. (A continuación, Bensinger le pasa el brazo por los hombros a Rudy).

Minuto 35 segundo 33. Eggelhofer formula la teoría del Complejo de Edipo:

Doctor Eggelhofer.- Ya, deseaba matar a su padre y dormir con su madre (...) Cuando cursaba estudios de Enseñanza Media, ¿solía usted masturbarse?

Minuto 41 segundo 14. Williams dispara a Eggelhofer en los genitales:

Doctor Egelhoffer.- Tengo unos dolores terribles. ¡Me ha herido en lo más íntimo!

Minuto 50 segundo 55. Un funcionario que trae un indulto para Williams explica que el gobernador tiene una aventura:

Funcionario: En confianza, en realidad no está pescando porque el indio en cuestión es una chica y ni siquiera es india. Es de Nueva Jersey.

Minuto 51 segundo 54. El alcalde envía al funcionario al burdel de Madame Chao y le entrega unos palillos chinos que emplea para sus juegos sexuales.

Alcalde.- ¿Le gusta la comida china? (...) ¿Pero ha probado las delicias del mandarín? Nunca lo olvidará. Pregunte por Madame Chao. Diga que le envía El Moscón Verde (...). Que ponga todos los gastos en mi cuenta (...). Y puede usar mis palillos.

Minuto 54 segundo 40. Hildy bromea con la idea de que él y su prometida duerman juntos para mantener relaciones sexuales:

Hildy.- Con dos literas: la de abajo para ti y la de arriba para mí.

Peggy.- ¡Oh! No cariño, tú en la de abajo.

Hildy.- ¿Por qué no los dos en la de abajo?

Minuto 61 segundo 37. Los periodistas insinúan que Hildy y Molly mantenían una relación sexual:

Periodista 1.- ¡Qué acogedor! Con las cortinas echadas.

Periodista 2.- ¿Practicando para tu luna de miel?

(...)

Molly Malloy.- (A Bensinger). Si todos los hombres fueran como usted, menuda hambre iba a pasar.

Minuto 64 segundo 53. Uno de los periodistas bromea con la idea de que Williams esté escondido en un lavabo con la intención de mantener relaciones sexuales:

Periodista 1.- O puede que esté escondido en algún lavabo igual que algún marica al acecho.

Minuto 65 segundo 25. Hildy y Molly tratan de hacer creer a los periodistas que estaban manteniendo una relación sexual como ellos sospechaban en un principio.

Molly Malloy.- ¿Qué suponéis que estábamos haciendo? ¿Jugando al parchís?

Hildy.- Bueno muchachos, ya lo sabéis. Cualquiera tiene un momento de debilidad (...). El chillido de las sirenas, el estampido de los disparos y todos este follón me produce una excitación sexual.

Minuto 67 segundo 36. Los periodistas tratan de entregar dinero a Molly para que les revele dónde se esconde Earl Williams:

Molly Malloy.- ¡Claro! Soy una furcia y haré lo que sea por dinero, ¿no? (Les escupe).

Periodista 1.- ¿Sabes cuántos clientes es eso?

Periodista 2.- Te ahorras muchos esfuerzos.

Minuto 89 segundo 46. Walter y Hildy estuvieron en la cárcel por acusar a un religioso de organizar orgías:

Walter.- Hemos estado en situaciones más apuradas, ¿verdad Hildy? ¿Te acuerdas de aquel pastor que nos metió en la cárcel?

Hildy.- Sí, el reverendo Godolphin porque publicamos que celebraba orgías en su casa.

Minuto 91 segundo 26. La policía detiene a las meretrices y los clientes del prostíbulo de Madame Chao. Entre ellos está el funcionario que llevaba el indulto de Williams. Explica que él tiene tanta confianza con el alcalde, que le presta los palillos chinos que emplea en sus juegos sexuales:

Funcionario.- Comete usted un grave error oficial. El alcalde es amigo personal mío. Hasta me dejó utilizar sus palillos (...) He estado en esa casa china. He estado allí porque el alcalde me envió.

Minuto 92 segundo 55. Las prostitutas están encerradas en varias celdas. Al pasar el alcalde, le reconocen de inmediato. Es uno de sus mejores clientes.

Prostitutas.- ¡Eh! Mirad quién está aquí. ¡El Moscón Verde! ¡Hola Moscón! Ja, ja, ja.

Alcalde.- ¿Qué hacen esas chinas aquí?

*Sheriff*.- Cerramos la Casa de Madame Chao.

Minuto 99 segundo 26. Tras recibir un disparo en los genitales, Eggelhofer escribe un nuevo libro.

Voz en *off*.- El Doctor Eggelhofer volvió a Viena y escribió “La alegría de la impotencia que fue seleccionado como candidato en el club “Libro del mes”.

En *Primera plana* se insiste más que en *Luna nueva* en el hecho de que Molly Malloy es una prostituta. La figura de la mujer que se dedica a la prostitución aparece en varias películas de Wilder como *Irma La Dulce* (1963) en la que Shirley MacLaine da vida a una prostituta

parisina, o *Bésame, tonto* (1964) en la que Kim Novak interpreta a Polly “The Pistol”, prostituta que reside en Climax, Nevada. El biógrafo Maurice Zolotow, autor del libro *Billy Wilder in Hollywood* (1988), considera que la presencia de prostitutas en su cine se debe a un aspecto de la vida real de Wilder: mantuvo una relación con una mujer que se dedicaba a la prostitución, algo que él desconocía. Esto es precisamente lo que le ocurre al protagonista de uno de sus filmes, *La vida secreta de Sherlock Holmes* (1970). Wilder lo niega rotundamente: “¿Que yo estaba enamorado de una ramera o algo así? Absolutamente estúpido” (Wilder, en Crowe, 2009: 260).

Al igual que en *Luna nueva*, Wilder e I.L. Diamond añaden pequeños detalles que sirven para reforzar el humor (“Ahora escribe diálogos para Rin-Tin-Tin”, “He de ir a ver al hombre de los caramelos, lo llamamos así porque vende drogas en los colegios”, etc...) y se refieren a personas de la vida real.

Si Cary Grant habla de sí mismo al mencionar a Archie Leach (su verdadero nombre), Jack Lemmon introduce el nombre de uno de los novelistas de la obra original en la que se basaron las versiones cinematográficas: Ben Hecht. Hildy le dice a Walter cuando éste lamenta no haberle hecho un homenaje: “¡Oh no! Conozco tus fiestas de despedida. En la de Ben Hecht, cuando se iba a Hollywood, le pusiste un soporífero en la bebida y tuvimos que llevarlo al tren entre cuatro”. Uno de los periodistas también nombra a actrices como Marion Davies o Vilma Bánky.

Pese a que *Luna nueva* está considerada como uno de los mejores ejemplos de la *screwball comedy*, hay en ella un importante componente dramático del que carecen esta versión y la de Milestone. Walters considera que es consecuencia de que Hildy sea una mujer porque la película deja de enmarcarse claramente en un “ciclo que se ocupa de la crueldad y la ambigüedad moral de la prensa para incorporar rasgos fuertemente asociados con la comedia romántica” (2008: 91). No estamos de acuerdo con este autor, porque el integrar elementos que a primera vista resultan contradictorios no es algo circunstancial (él lo hace depender del hecho de que Hildy sea mujer). Es una capacidad propia de Hawks que apreciamos en diferentes películas y tiene su origen en su concepción de la comedia y el drama: “(...) El auténtico drama está terriblemente cerca de ser una comedia. El mayor drama del mundo es en realidad divertido (...)”. Esta idea se forma a partir de los trabajos de Charles Chaplin:

“Tuve un maestro endiabladamente bueno, Chaplin. Probablemente, nuestro mayor cómico. Y todo lo que hacía eran tragedias” (Hawks en McBride, 1988: 79).

En *Primera plana*, el personaje de Earl Williams no es dramático sino enteramente cómico. En la versión de Hawks, lo vemos como una víctima y aquí es un hombre disparatado que idea estrategias absurdas para luchar contra el capitalismo: “Puse proclamas en los pasteles sorpresa: “libertad a Sacco y Vanzetti” “No sé que opinará de Wall Street pero le envié por correo al banquero Morgan una caja de zapatos. Ja, ja, con una bomba de relojería. Y me la devolvieron por falta de franqueo”. El personaje de Molly Malloy tampoco es dramático ni tiene el mismo peso que en *Luna nueva*, aunque los periodistas son, si cabe, más crueles con ella. Después de que se lance por la ventana uno de ellos afirma: “¿Qué esperabas? Todas las furcias son algo estúpidas”.

Otro ejemplo de la capacidad de Hawks para integrar elementos opuestos lo encontramos en que diálogos y acciones se desarrollan con gran rapidez (ya he calificado el ritmo de esta película como frenético) y, al mismo tiempo, se ocupa de lo no verbal que precisa de delicadeza y detenimiento.

Casi al final de *Primera plana*, encontramos un homenaje a una de las claves no verbales más distintivas de Hawks: el intercambio y la manipulación de cigarrillos. Hildy le pide uno a Walter. Él se lo pone en su boca, lo enciende, lo coloca en la de Hildy, le pasa una mano por el hombro y observa cómo escribe la noticia sobre la fuga de Williams. Peggy, que permanece de pie a un lado, comprende entonces que su prometido no quiere dejar el periodismo.

Wilder trabajó con Hawks en *Bola de fuego* (1941). La película se basaba en una historia escrita por el propio Wilder y Thomas Monroe. Escribió el guión junto a Charles Brackett. Considera que “no era una gran película”, aunque reconoce que Hawks “era muy bueno en su trabajo”. Cree que, a diferencia de Lubitsch, “no influyó” en él y afirma que durante el rodaje de *Bola de fuego* sólo “escuchaba para aprender a decir acción, a decir corten, a decir a positivo la siete” (Wilder, en Crowe, 2009: 203 y 205).

En realidad, Wilder no dice toda la verdad. Él pidió permiso sin sueldo para estar tres meses observando cómo Hawks dirigía. Una de las características de Wilder, como podemos comprobar en sus entrevistas grabadas para televisión con el director alemán Volker Schlöndorff y que se titularon *Cómo lo hiciste, Billy* (1988-1992), es su crítica cruel y sarcástica a personas muy importantes en su vida: el gran novelista Raymond Chandler y Charles Brackett, el norteamericano que más le enseñó sobre el estilo de estructurar y escribir películas en Hollywood. Brackett, que murió en 1966 después de una gran carrera como guionista y productor seguía preguntándose por qué Wilder se había separado de él después de tantos éxitos conjuntos.

## **4.4 LUNA NUEVA DESDE EL ANÁLISIS TRANSACCIONAL Y LA COMUNICACIÓN NO VERBAL**

### **4.4.1 Los estados del ego**

#### **4.4.1.1 El Padre Crítico**

##### *A) El PC de Hildy Johnson*

1) Walter está tratando de convencerla de que haga una entrevista a Earl Williams, un hombre condenado a muerte por haber asesinado a un policía.

Hildy.- Vamos Walter. No es tan grave.

Hildy.- Basta ya, Walter, basta ya.

Hildy.- No nos interesa.

Hildy le dice lo que hacer de una forma directa y tajante.

2) Walter le ha propuesto a la pareja contratar un seguro con la compañía de Bruce a cambio de que Hildy escriba un artículo sobre Earl Williams. Una vez han acordado que Walter lo contratará, Hildy establece condiciones.

Hildy.- Para pagar la prima extenderás un cheque garantizado.

Hildy.- Sí. Si no es así, no hay artículo.

Le amenaza con no entrevistar a Williams si no acepta las reglas que le impone.

3) Acaba de entrevistarse con Williams cuando recibe una llamada de Bruce desde la cárcel. Sabe que Walter es el responsable de que su prometido haya ido a parar a prisión y lo telefonea.

Hildy.- ¡Maldito chimpancé traidor! ¡No haré ninguna entrevista ni escribiré ningún artículo para ti! ¡Y me llevo ese cheque garantizado dentro de veinte minutos! ¡No escribiré para ti ni dos letras sobre el incendio de Roma! ¡Y si vuelvo a verte será para darte tantos golpes en tu cabeza de mono que acabará sonando como un gonzino!



No sabes por qué estoy enfadada, ¿eh? Pues pregúntale a Louie qué ha pasado con su reloj. ¡Y ahora quiero que escuches otra cosa! (Rompe unos papeles). ¿Lo has oído? Es el artículo que había escrito. Sí, ya lo sé, habíamos hecho un trato, pero no dije que no podría romperlo. Ya está hecho pedacitos, Walter. ¡Y quisiera hacer lo mismo contigo!

Le insulta y le amenaza.

4) Va a buscar a Bruce a la cárcel. Se encuentra con un policía.

Hildy.- Vamos, Mike.

Hildy.- No me vengas con esas. Le vas a dejar salir.

Hildy.- Verás lo que dice el *Post* mañana.

Le amenaza para que libere a su prometido.

5) Los reporteros están apostando si Hildy será capaz o no de abandonar el periodismo cuando ella entra en la sala de prensa.

Hildy.- Yo admito la apuesta. ¿Es que no se puede salir de una habitación sin que habléis de una?

Hildy.- ¡Oh! ¡Qué sabrás tú! Ya lo creo que puedo dejarla y sin pensarlo siquiera. Voy a vivir como un ser humano, no como vosotros. Esto, amigos míos, es mi adiós al mundo del periodismo. ¡Voy a ser una mujer y no una máquina de registrar noticias! ¡Voy a tener hijos y a cuidarlos y a ver cómo les salen los dientes! ¡Y si sé que alguno coge un periódico le romperé la cabeza! La próxima vez que me veáis iré en un Rolls y os concederé una entrevista. ¡Adiós, esclavos de los sueldos! Bueno, cuando escapéis por las escaleras de incendios y os den con las puertas en las narices y comáis en Navidad un bocadillo...

Los trata con desprecio desde una posición de superioridad.

6) Hildy se encuentra con Louie, el secuaz de Walter, responsable, en parte, de la detención de Bruce.

Hildy - ¡Maldito traidor! ¡Me gustaría...!

Hildy.- No te hagas el inocente, ¿qué le has hecho al señor Baldwin esta vez?

Hildy.- ¡Tú y esa idiota albina amiga tuya!

Hildy.- Ya verás cuando la...

Hildy.- Pues si vuelve a hacer algo así dejará de serlo.

Le amenaza y le insulta.

7) Las autoridades y los medios buscan a Earl Williams, que acaba de fugarse. Éste entra en la sala de prensa y apunta a Hildy con un arma.

Hildy.- ¡Déme eso!

Hildy.- ¡Ya basta!

Hildy.- ¡Cállese!

Hildy.- ¡Eso harán si no se calla!

Se muestra tajante y le da órdenes.

8) Molly Malloy, la amiga de Earl Williams, llega a la sala de prensa y se encuentra con él. Trata de ayudarle, pero no hace más que lamentarse. Hildy le reprocha su actitud.

Hildy.- ¿Quieres callarte? Molly, no llores ¡Tranquilízate! ¡No te pongas histérica!

Hildy.- ¡Estás loca! ¡No podríais dar dos pasos sin que os vieran!

Le indica qué debe hacer.

## B) *El PC de Walter Burns*

1) Lleva varios meses sin ver a su ex mujer, Hildy, que acaba de presentarse en su despacho. Hablan de su divorcio y de cómo era su relación.

Walter.- Sí, no es la primera vez que engaño a un gobernador. ¿Qué es lo que quieres?

Walter.- Siempre he tenido una silla dispuesta para ti.

Walter.- Y puede que fuera ayer, Hildy, ¿no me has visto en sueños?

Walter.- Sí, veo que aún las recuerdas.

Walter.- Tonterías, tú tienes la idea anticuada de que los divorcios duran eternamente, hasta que la muerte nos separe. Pero hay divorcios que no significan nada, Hildy. No son más que unas palabras masculladas por un juez. Hay algo entre nosotros que nadie puede cambiar.

En todo momento habla desde la arrogancia demostrando que es un presuntuoso.

2) Hildy le informa de que abandona su puesto en el *Post*. Él cree que va a trabajar para otro periódico y no está de acuerdo con su decisión.

Walter.- ¿Qué eras tú cuando viniste aquí hace cinco años? Una colegiala con cara de muñeca que no sabía nada de nada.

Walter.- He hecho de ti una gran periodista, pero no valdrías ni la mitad en cualquier otro periódico. Formamos un gran equipo. Tú me necesitas, yo te necesito y el periódico a los dos.

La trata con desprecio al desvalorizarla.

3) Explica a Hildy por qué cree que su relación laboral ha fracasado.

Walter.- Lo hubiese dado si llegas a conformarte con ser una simple periodista. Pero no, no, tenías que casarte conmigo y echarlo todo a perder.

Walter.- Casi, casi. Te estuviste insinuando durante dos años hasta que me rendí. ¡Oh, Walter! Y estaba borracho la noche que pedí tu mano. Si tú hubieras sido un caballero lo habrías olvidado, pero no, tú no.

La culpa de su fracaso en el mundo del periodismo y de perseguirlo hasta que le pidió matrimonio. Llega incluso a burlarse imitando su voz: “¡Oh, Walter!”.

4) Hildy no accede a escribir el artículo e insiste en que abandona su trabajo. Él no se da por vencido.

Walter.- Podrás casarte si quieres pero no puedes abandonar el periodismo.

Walter.- Te conozco, Hildy, y sé lo que significaría para ti.

Walter.- La muerte.

Walter.- ¿Por qué no? Tú sólo eres una reportera.

Walter.- Di más bien una traidora.

Walter.- ¡Traidora al periodismo! Tú eres reportera, Hildy.

Trata de indicarle lo que hacer a través de sus críticas.

5) Explica a la pareja el caso que lleva reteniendo la atención del público en los últimos días: el de Earl Williams.

Walter.- Muy sencillo, nena. Un pobre imbécil que pierde el empleo y al mismo tiempo pierde la cabeza y mata a un policía que acude para tranquilizarle. Le van a ahorcar mañana.

Habla del asunto desde una perspectiva personal, con valoraciones, e insulta al condenado a muerte.

6) Trata de que Hildy escriba el artículo sobre Williams asegurándole que Sweeney no puede porque su mujer acaba de dar a luz. Ésta ha descubierto que es una mentira e intenta entonces convencer a Bruce para que la presione. La reportera trata de advertir a su prometido del carácter de su ex-marido pero él la interrumpe.

Walter.- Cierra el pico. Estoy hablando con él.

Le da una orden de una forma que no admite discusión.

7) Bruce llega a la sala de prensa donde Hildy está escribiendo su texto sobre Williams. Mientras tanto, Walter piensa en cómo sacar al fugitivo del escritorio en el que lo han escondido. Cuando ve a Bruce se dirige a él.

Walter.- Usted. ¡Eh, oiga! Usted no puede estar aquí.

Walter.- Nos está molestando.

Walter.- ¡Oiga usted, buen hombre!

Walter.- ¡Eh, déjela ya en paz, amigo!

Walter.- Vamos a ver.

Walter.- ¡Cállese!

Le indica qué hacer en un tono de amenaza.

8) Williams está en la sala de prensa, oculto dentro de un mueble. Levanta la tapa y saca la cabeza fuera para poder respirar unos segundos.

Walter.- Y tú, escóndete, cara de tortuga atontada.

Da una orden a Williams de forma tajante y lo insulta.

9) Está en la sala de prensa ideando un plan para sacar al condenado a muerte dentro del escritorio sin que nadie se percate. De pronto, aparece la madre de Bruce y lo acusa de estar haciendo algo malo.

Walter - ¿Quién es usted?

Walter.- Cállese.

Walter - ¡Llévatela de aquí!

Walter - ¡Louie, llévate a esta señora por las malas! ¡Enciérrala y evita que siga hablando!

Walter.- ¡Que no hable con nadie por el camino!

Emplea un tono despectivo con la señora Baldwin y da órdenes a Louie.

10) Después de engañar a Bensinger haciéndole creer que le contratará en su periódico, telefonea de nuevo a Duffy.

Walter.- Ja, ja. Las lágrimas de su madre, el colmo. Oye, trátale con guante blanco. Luego le dices que su poesía es mala y le echas a la calle.

Se burla de la inocencia de Bensinger, que ha creído que le dará empleo, e indica a Duffy qué hacer.

11) Louie sale de la sala de prensa en busca de la señora Baldwin, como Walter le ha pedido, después de asegurarle que es su mejor amigo.

Walter.- Ese pobre imbécil de Louie no conseguirá nada.

Insulta a Louie y lo desvaloriza cuando no está delante.

12) El *sheriff* y el alcalde tratan de asustar a Hildy y Walter con las consecuencias que tendrá el haber escondido a un fugitivo. Walter les responde.

Walter.- *Sheriff*. Llegará a desear no haber nacido.

Walter.- El último hombre que me dijo eso fue Archie Leach días antes de cortarse el cuello. Nos hemos visto en situaciones peores que ésta. ¿No Hildy?

Walter.- Su cargo le durará exactamente un par de días más.

Walter.- Están ustedes hablando al *Morning Post*.

Walter.- Otros más poderosos que usted han conocido su poder: presidentes, reyes...

Les lanza varias amenazas además de actuar desde el orgullo, desde la superioridad: “Están ustedes hablando al *Morning Post*”.

### C) *El PC de Bruce Baldwin*

1) Hildy explica a Bruce que no tiene ganas de ver a Walter porque no suele tratarla bien. Él se enerva ante este hecho.

Bruce.- ¡Ay de él como lo intentara!

Amenaza a Walter. Él es el prometido de Hildy y no consentirá que nadie la trate de un modo desagradable.

2) Walter le plantea un trato a Bruce: se hará un seguro a cambio de que Hildy escriba un artículo sobre Williams.

Bruce.- No, no, no, señor Burns. Yo nunca utilizaría a mi esposa con fines comerciales.

Le hace una advertencia de forma clara.

3) Bruce trata de hablar con Hildy, que está entretenida con su artículo y casi no le escucha. Walter le interrumpe cada vez que se dirige a ella y él no lo consiente.

Bruce.- ¡Cállese, Burns!

Bruce.- Usted ha tenido la culpa, lo sé. Ella quería apartarse de usted y de lo que usted representa, pero es usted muy listo.

Bruce.- Ha sabido atraparla y convencerla.

Bruce.- Le voy a decir señor como se llame...

Bruce.- Yo no soy un espía. Vamos Hildy. Vendrás conmigo ahora mismo.

Bruce.- (A Hildy). Ahora veo lo que eres. Eres como él y como los demás.

Le da una orden y lo acusa de manipular a Hildy, a la que critica y llega a agarrar.

#### *D) El PC de los periodistas*

1) Están en la sala de prensa jugando una partida de cartas. Entra Molly Malloy.

Periodista 1.- Vaya, vaya, vaya, vaya, Molly Malloy.

Periodista 2.- Hola, Molly. ¿Cómo estás?

Periodista 1.- A visitar a Williams, ¿eh?

Periodista 2.- Está al otro lado del...

Periodista 3.- Será mejor que te des prisa.

Periodista 1.- Le mandaste un bonito ramo de rosas. ¿Qué hará con él mañana por la mañana?

Periodista 2.- No estropees el juego, Molly. ¿Qué quieres?

Periodista 1.- ¡Eh! No te soliviantes.

Periodista 2.- Oye, no te enfades. ¿No hemos escrito cosas bonitas acerca de ti?

Periodista 1.- Sí, ¿qué más quieres?

Periodista 1.- Déjanos en paz. Estamos ocupados.

Periodista 2.- ¿Por qué no vas a ver a tu amigo?

Periodista 1.- Ese, no estará allí mucho tiempo. Hasta mañana a las siete.

Son crueles con ella y se burlan, algo que se manifiesta sobre todo en su tono. Le recuerdan de forma jocosa un asunto trágico: en unas horas ahorcan a Williams. Le dan órdenes y la tratan sin respeto.

2) Tras buscar a Williams por las calles de la ciudad y no dar con él, los periodistas regresan a la sala de prensa. Les hacen preguntas a Hildy y Molly mientras Williams permanece escondido.

Periodista 1.- ¿Por qué te has encerrado, di? Tenemos que hacer algunas llamadas.

Periodista 2.- Eh, ¿qué hace ella aquí?

Periodista 1.- ¡Un momento!

Periodista 2.- ¿Qué ha ocurrido?

Periodista 1.- No habrás visto a Williams, ¿eh?

Periodista 2.- Sí, ¿dónde está?

Las agobian con preguntas que formulan desde la exigencia.

E) *El PC del sheriff*

1) El Doctor Egelhoffer llega a la prisión para determinar si Earl Williams es o no una persona mentalmente equilibrada. El *sheriff* Hartwell lo recibe e intercambian sus impresiones sobre los periodistas.

*Sheriff*.- No puedo creerlo.

*Sheriff*.- Y a mí también.

Crítica la actitud de los reporteros con el doctor.

2) Un funcionario que trabaja en la oficina del gobernador, Joe Pettibone, llega a la prisión con un indulto que conmuta la pena capital a Earl Williams. Se dirige al alcalde creyendo que se trata de Hartwell.

*Sheriff*.- No. Soy yo. ¿Qué pasa?

*Sheriff*.- ¿Qué manda el gobernador?

*Sheriff*.- ¿Qué dice?

Se dirige a él de forma despectiva.

3) Acorrala a Hildy junto con los reporteros en la sala de prensa para que confiese dónde ha escondido a Williams.

*Sheriff*.- Está bien Johnson. ¿Va usted a hablar o no?

*Sheriff*.- ¿Qué sabe usted de Williams?

*Sheriff*.- Eso es. Ya vamos... Bueno muchachos, sáquenla de aquí. Sé la forma de hacerla hablar.

Es tajante con la reportera y la amenaza.

F) *El PC del alcalde*

1) Un periodista le pregunta por la supuesta manifestación que se ha organizado para protestar por la ejecución de Williams.



Alcalde.- Pues yo afirmo que lo que dice el gobernador no es más que una sarta de mentiras.

Habla de forma enérgica y despectiva.

2) Se encuentra con el *sheriff* Hartwell.

Alcalde.- Peet, has terminado.

Alcalde.- ¡Quiero decir que te voy a eliminar de la lista del próximo martes y que pondré en tu lugar a Sherman!

¡Hay que hacer respetar la ley!

Alcalde.- ¡Pero acusar a Williams de comunista, no!

Alcalde.- ¿Qué quieres decir con eso de que no ha ido lejos? ¡Ya se ha largado, ¿no es así?!

Lo amenaza y le habla con tono de superioridad.

3) La ejecución de Williams era la pieza clave del plan del alcalde para vencer en las elecciones. El *sheriff* era el encargado de asegurarse de que saliera adelante.

Alcalde.- ¡Dijiste que no habría ninguna suspensión!

Alcalde.- ¡Déjame pensar en lo que quisiera hacerte! ¿Quién más había cuando te entregó esto?

Alcalde.- ¡Llámale por teléfono!

Alcalde.- ¡Maldito! ¡Pescando, cazando patos...! ¡Un hombre que no hace nada durante cuarenta años, le eligen gobernador y de repente se cree que es Tarzán de los monos!

Alcalde.- ¡Lee esto! ¡Loco dice! Usted sabe que Williams no está loco.

Lo amenaza y le da órdenes. Maldice al gobernador y lo critica.

4) Pettibone regresa con la orden de suspensión de la ejecución de Williams. El alcalde no está conforme y habla con el *sheriff*.

Alcalde.- Está bien, díles que tiren a matar.

Alcalde.- ¡Ya has oído lo que he dicho!

Alcalde.- ¡Silencio y haz lo que te digo!

Le indica cómo actuar de un modo que no admite discusión.

5) Ofrece a Pettibone un trabajo en el Ayuntamiento que le permitirá ganar más del doble que

el actual a cambio de que afirme no haberle entregado el indulto. No lo acepta y el alcalde cambia de estrategia.

Alcalde.- Nada de eso, pero recuerde que no entregó esto, ¿eh?

Alcalde.- ¡Que no, que no, que no lo entregó! Ni siquiera ha venido.

Alcalde.- Pero, ¿cómo va a entrar por esa puerta, hombre? Usted no entró por ninguna puerta. Ande, márchese y cierre la boca.

Alcalde.- Vaya a verme mañana a mi despacho. ¿Cómo se llama usted?

Alcalde.- No, no, no. Lo único que tiene usted que hacer es marcharse y cerrar la boca.

Le da órdenes de forma enérgica.

6) Descubre que Hildy y Walter escondían a Williams en un mueble.

Alcalde.- Bueno. Eso supondrá unos 10 años para cada uno de ustedes.

Alcalde.- No les va a servir de nada. Están liquidados. Su cargo le durará exactamente un par de días más. Ni todos los abogados del mundo podrán ayudarle.

Les lanza una amenaza clara.

7) Un hecho inesperado da la vuelta a los acontecimientos: Pettibone aparece de nuevo con el indulto para Earl Williams.

Alcalde.- Oiga usted. ¡Váyase de aquí!

Le ordena de forma enérgica que abandone la sala de prensa.

G) *El PC de Earl Williams*

1) Entra en la sala de prensa por la ventana. Apunta a Hildy con un revólver.

Earl Williams.- ¡No se mueva! Quizás sea usted amiga mía o quizás no, pero no se acerque más.

Earl Williams.- ¡No haga eso! ¡Cuélguelo! ¡Cuélguelo! ¡Le aseguro que si intenta algo, la mato! ¡Y usted sabe que puedo hacerlo!

Earl Williams.- ¡Un momento! ¿A dónde va?

Le exige que haga lo que le indica y la amenaza con matarla.

#### H) *El PC de Molly Malloy*

1) Llama a la puerta de la sala de prensa en la que se encuentran encerrados Hildy y Williams. Se dirige a la reportera.

Molly - Soy Molly Malloy. Abra la puerta.

Exige entrar.

#### 4.4.1.2 El Padre Protector

##### A) *El PP de Hildy Johnson*

1) Le dice a Bruce que espere fuera mientras va a visitar a Walter.

Hildy.- Bruce, será mejor que esperes aquí. Volveré dentro de diez minutos.

Hildy.- ¿Qué has dicho? Vamos, vamos, anda.

Hildy.- Lo he oído muy bien pero me gusta y por eso te he pedido que lo repitieras.

Le habla como una madre haría con un niño indicándole lo que ha de hacer desde el afecto.

2) A Bruce no le interesa que Walter contrate el seguro pero a la reportera sí. Una vez han aceptado, Bruce y Hildy se despiden y ésta le pide que le entregue todo lo que lleva encima. Cuando Bruce le llama para explicarle que Walter ha firmado la póliza, ella se interesa por el cheque.

Hildy.- ¿Qué hay de malo en cobrar 1.000 dólares?

Hildy.- Mira, nos vendrían muy bien, Bruce.

Hildy.- Oye Bruce, voy a cambiarme y cuando le hayan hecho el reconocimiento me llamas por teléfono. Yo estaré en la sala de prensa de la audiencia.

Hildy.- Pues dámelos.

Hildy.- Los sacaré yo.

Hildy.- Sé lo que hago. Acabaría engañándote con algún juego.

Hildy.- He conocido a muchas personas que no jugaban hasta que encontraron a Walter.

Hildy.- ¿Esta él ahí? Escúchame bien, Bruce. No quiero que vayas por ahí con ese cheque en el bolsillo. Pues porque sí. Sí, claro, ya sé todo eso, Bruce. Pero es que hay una superstición entre los periodistas que dice que el primer cheque grande que se tiene se debe guardar en el sombrero. Trae buena suerte.

Trata de convencerle de que le haga la póliza a Walter y le dice lo que hacer para protegerle de sus artimañas.

3) Va a la cárcel a sacar a Bruce, que se lamenta por haber perdido su cartera.

Hildy.- Estoy segura de eso. ¿Tienes el cheque?

Hildy.- ¿Qué te pasa?

Hildy.- ¿Sí? Bueno, es igual. Yo tengo el dinero. Y lo mejor será que me des el cheque.

Hildy.- No te disgustes, Bruce. Te faltarán muchas cosas más. No, Bruce, espérame aquí. Volveré dentro de diez minutos y tomaremos el primer tren.

Le ayuda y le tranquiliza en una situación difícil.

4) Molly llama a la puerta de la sala de prensa y se lamenta de que la policía y los periodistas traten de cazar a Williams. Habla con ella.

Hildy.- También te buscan a ti. Si fueras lista, te irías enseguida.

Le da un consejo.

5) Llega a la sala de prensa tras sacar a Bruce de la cárcel. Se encuentra con que sus compañeros se están burlando de Molly. Uno de ellos ha llegado incluso a agarrarla.

Hildy.- Vamos, Molly. Ven conmigo.

Hildy.- Sí, los conozco muy bien.

Hildy.- Lo sé, Molly, lo sé.

Se la lleva fuera para apartarla de los periodistas, trata de tranquilizarla y le muestra comprensión.

*B) El PP de Walter Burns*

1) Supervisa a Hildy mientras ésta escribe el artículo sobre Williams como él le venía reclamando casi desde el comienzo del filme.

Walter.- Eso es, Hildy. Trabaja lo más rápidamente que puedas.

Walter.- ¿Cómo va eso?

La motiva positivamente aprobando su forma de trabajar y animándola a dar más de sí.

*C) El PP de Bruce*

1) Se dirige a Hildy cuando ella está a punto de entrar en la redacción para encontrarse con su ex-marido.

Bruce.- ¿De verdad no quieres que vaya contigo?

Bruce.- Recuerda que estoy aquí si las cosas van mal.

Le ofrece su apoyo ya que sabe que Hildy no tiene una buena relación con Walter.

2) Hildy le pide a Bruce que le entregue todo lo que lleva encima y él accede.

Bruce.- Está bien, pero recuerda que es todo lo que tenemos en el mundo.

Le hace una advertencia para que tenga cuidado con los 500 dólares que le entrega.

3) La pareja está comiendo con Walter. Hildy anuncia de nuevo que abandona el periodismo.

Bruce.- Debe de ser una bonita profesión Hildy. ¿Estás de verdad segura?

Bruce.- Pues quiero decir que si no tienes alguna duda de cualquier cosa. No, esta es tu oportunidad de tener un hogar y, lo que tú dijiste, de ser un ser humano. Yo te daré esa oportunidad.

Bruce.- Y yo voy a intentar que lo tenga.

No quiere que se precipite en su decisión. Finalmente, explica que tratará de construir un hogar para ella.

#### *D) El PP de Molly Malloy*

1) Policías y periodistas rastrean la ciudad tratando de dar con Williams. Molly ha conseguido entrar en la sala de prensa, donde se esconde.

Molly.- Claro que te creo.

Molly.- De nada, Earl. De nada.

Molly.- Me lo voy a llevar de aquí.

Apoya al fugitivo y afirma que le llevará a un lugar en el que esté seguro.

#### **4.4.1.3 El Adulto**

##### *A) El A de los periodistas*

1) Hildy entra en la sala de prensa. Sus compañeros la saludan y ella empieza a explicar sus intenciones de romper con el periodismo para dedicarse a ser ama de casa. De repente, oye una sirena y corre escaleras abajo como una centella para ver qué es lo que está pasando. Los periodistas comentan lo ocurrido.

Periodista 1.- ¿Qué puede hacer el *Post* sin Hildy? ¿Es que tú crees que Walter Burns la va a dejar ir?

Periodista 2.- No. ¿Te acuerdas lo que le hizo a Bill Fenton cuando quería irse a Hollywood? Consiguió que lo metieran en la cárcel por estafa.

Periodista 1.- Falsificación.

Periodista 2.- ¡Ah! Fue eso.

Periodista 1.- Sí.

Periodista 3.- Oye, ¿y con quién se va a casar?

Periodista 4.- No lo sé. Bruce no sé qué más.

Periodista 3.- Ese matrimonio no durará.

Periodista 4.- ¿Por qué?

Periodista 3.- Porque no aguantará alejada del periodismo, ¿no te fijaste cómo corrió cuando oímos a los bomberos?

Predicen cuál será el comportamiento de Walter cuando Hildy trate de marcharse y la importancia que el periodismo tiene en la vida de ésta. Sus deducciones se basan en dos hechos: Burns trató de impedir la marcha de otro de sus empleados provocando su detención y la reportera acaba de salir a toda prisa en busca de una noticia.

*B) El A de Earl Williams*

1) Hildy y Williams charlan en la celda de éste sobre cómo acabó por disparar a un policía.

Earl Williams.- Hablaba sobre la Producción para el Uso.

Earl Williams.- Sí. Dijo que había que usar todo lo que se produce.

Earl Williams.- Sí. Me gustó. Era un buen orador.

Earl Williams.- No lo recuerdo exactamente.

Al principio de la conversación respondía con dudas y quejas a las preguntas de la reportera. Ahora lo hace desde la objetividad que caracteriza al A.

*C) El A de Molly Malloy*

1) Explica a los reporteros que no mantiene una relación con Williams.

Molly.- ¡Nunca dije que estaba enamorada de Earl Williams y que me casaría con él al pie del patíbulo! ¡Eso os lo habéis inventado! ¡Y también lo de que yo era la compañera de su alma, su alma gemela!

Molly.- ¡Eso es mentira!

Molly.- ¡He visto al señor Williams una sola vez en mi vida!

Desmiente datos concretos y aporta otro para apoyar su afirmación.

*D) El A del sheriff*

1) Presiona a Hildy para que desvele dónde se encuentra Earl Williams. Ella no coopera y ordena a los periodistas que se la lleven. Cuando tratan de agarrarla, se le cae un revólver que llevaba escondido en la ropa.

*Sheriff.*- Tiene un revólver. ¿De dónde lo ha sacado?

*Sheriff*.- Pero no de ésta.

*Sheriff*.- Vaya, muy interesante pero éste es el revólver que empleó Williams para fugarse. Éste revólver es precisamente el mío.

El *sheriff* le hace una pregunta y varias afirmaciones basadas en hechos.

#### **4.4.1.4 El Niño Natural**

##### *A) El NN de Hildy Johnson*

1) Walter trata de convencer a Hildy de que vuelva al *Post*.

Hildy.- No ha dado resultado.

Le explica lo que siente. Mientras lo hace, mira al suelo con ojos de profunda tristeza.

2) Molly Malloy acaba de intentar suicidarse tirándose por la ventana. Hildy está muy afectada por lo ocurrido.

Hildy.- Cariño, ¿has visto eso?

Hildy.- Ella se ha tirado por la ventana.

Hildy.- ¡Menos mal que no está muerta!

Hildy.- ¡Gracias a Dios que no se ha matado!

Expresa directamente lo que siente. El acontecimiento la ha dejado perpleja.

3) Está entusiasmada porque han conseguido acabar con la carrera del *sheriff* y el alcalde. Quiere quedarse al lado de Walter, pero éste actúa de una forma imprevisible: le pide que se vaya con Bruce.

Hildy.- Querer que me fuera con Bruce. Yo no sabía que estaba en la cárcel. Y pensar que ibas a dejarme que me fuera con él. Sin tratar de impedírmelo, sin hacer nada. Creí que ya no me querías.

Está desconcertada y comienza a llorar.



4) Pettibone llega a la sala de prensa con un indulto para Earl Williams firmado por el gobernador.

Hildy.- ¿Qué?

Hildy.- ¿Cómo?

Hildy.- Un momento. ¿Quién quería sobornarle?

Hildy expresa espontáneamente su sorpresa por el giro que están dando los acontecimientos.

### B) *El NN de Walter Burns*

1) Hildy le hace saber que se va a casar mostrándole el anillo que lleva en el dedo.

Walter.- ¿Qué?

Walter.- Un anillo de pedida.

Walter manifiesta con espontaneidad su sorpresa ante la noticia.

2) Hildy le informa de la fecha de su boda.

Walter.- ¿Mañana? ¿Tan pronto?

Vuelve a expresar sorpresa de forma natural.

3) Ha hecho creer a Hildy que quiere que se marche con Bruce. Ella comienza a llorar.

Walter.- Nena, vamos no llores. Nunca habías llorado antes. Yo no quería hacerte llorar.

Walter.- ¿Cómo has podido pensar cosa semejante?

Le expresa lo que siente ya que está conmovido por sus sollozos.

### C) *El NN de Bruce*

1) Hildy le pide que le espere fuera de la redacción mientras ella va a ver a Walter.

Bruce.- Diez minutos es demasiado tiempo para estar separado de ti.

Reconoce que se le hace difícil perderla de vista aunque sean sólo unos minutos.

2) En la antesala de la redacción del *Post* se produce el primer encuentro entre Bruce y Walter.

Bruce.- Soy yo Baldwin.

Bruce.- No, desde luego.

Bruce.- Amaneció bastante nublado y pensé que...

Bruce.- ¿A dónde vamos?

Responde de forma inocente a las artimañas de Walter, que lo confunde premeditadamente con un anciano y se burla de su aspecto.

3) Louie lo acusa de robar un reloj y lo meten en prisión. Hildy hace que lo liberen. El vendedor de seguros no se explica cómo ha podido ocurrir.

Bruce.- Sí, aquí lo tengo. Mira. Je, je, je. Es una superstición muy curiosa esa que me contaste hace un rato.

Bruce.- Lo de mi arresto no lo entiendo. Al principio pensé que Burns podía tener que ver algo con ello, pero luego comprendí que mis sospechas no tenían fundamento.

Bruce.- Porque es muy buena persona.

Es terriblemente ingenuo. Tanto, que no se plantea que Walter haya tenido algo que ver. Ya no es que carezca de intuición; es que le falla y esto le lleva a ignorar cómo es la persona con la que está tratando. Para Berne la intuición es el A en el N y la persona intuitiva “sabe leer las emociones en los músculos de la cara” (Valbuena, 2006a: 74).

4) La pareja está comiendo con el dueño del *Post* en un restaurante. Éste y Bruce hablan sobre su compromiso y las cualidades de Hildy.

Bruce.- Extraordinariamente feliz.

Bruce.- Ya lo sé, ya. Todo ha cambiado para mí desde que conocí a Hildy. Nunca había conocido antes a nadie como ella. Las demás que he tratado, bueno, siempre podía decir lo que iban a contarme. Pero Hildy es distinta, no tiene que ver nada con las otras. Por eso me gusta.

Expresa cómo se siente.

5) Ofrece a Walter respuestas antes las preguntas que éste le plantea.

Bruce.- En Albany.

Bruce.- Sí, a mi madre.

Bruce.- Sólo durante el primer año.

Bruce.- Albany es una ciudad bonita y pequeña pero es la capital del Estado, ya sabe.

Bruce.- Albany es una buena ciudad para los seguros, la mayoría de la gente los contrata desde muy jóvenes.

Bruce.- Nuestras estadísticas...

Le habla desde la ingenuidad. No intuye la naturaleza de las preguntas de Walter que trata de recabar la máxima información posible para poner en marcha su timo.

#### *D) El NN del sheriff*

1) El doctor Egelhoffer y Hartwell charlan animadamente mientras Earl Williams escucha la conversación entre ambos.

*Sheriff*.- Y que nos hagan unas fotos a los dos juntos.

*Sheriff*.- ¡Magnífica idea!

*Sheriff*.- Eso no importa. La publicidad es lo principal.

*Sheriff*.- ¿Tiene la bondad de apagar las luces?

Actúa desde el NN. En pocas horas ejecutan a un hombre pero él es egoísta y únicamente le importa su imagen ante los medios.

#### **4.4.1.5 El Niño Adaptado**

##### *A) El NA de Hildy Johnson*

1) La madre de Bruce llega a la sala de prensa y le echa en cara la actitud que mantiene con su hijo, que está en la cárcel. Ella trata de justificarse.

Hildy - Y bien... ¡Señora Baldwin! ¡Mamá!

Hildy - Yo se lo explicaré.

Hildy.- Estaré con ustedes en la estación dentro de cinco minutos.

Hildy.- Mamá, por favor...

Se muestra dubitativa y sumisa.

## B) *El NA de Bruce*

1) Walter ha conseguido convencer a la pareja para que Hildy escriba el artículo sobre Williams a cambio de que contrate un seguro en la compañía de Bruce. Están a punto de firmar los papeles de la póliza.

Bruce.- Es que soy yo quien debe mantenerla.

Bruce.- Bueno, yo también soy...

Bruce.- Sí, sí la veo.

Bruce.- Bueno, poniendo así las cosas.

Bruce.- Sí, empiezo a darme cuenta, sí.

Bruce.- Hace usted que me sienta como un canalla por haberlos separado.

En un primer momento se queja y, después, accede a lo que Walter le pide. Burns es un gran conocedor de la psicología. Sabe que Bruce es sensible e ingenuo y consigue hacerle sentir responsable de que Hildy y él estén separados.

2) Hildy se dispone a visitar a Williams en la cárcel pero, antes de salir, le pide a Bruce que le entregue el dinero que lleva.

Bruce.- Tengo que sacar los billetes.

Bruce.- ¡Pero, Hildy!

Bruce.- Si yo no juego.

Pone algunas pegas para no hacer lo que Hildy le indica. Su tono es un tanto lastimoso.

Finalmente, acaba accediendo.

3) Walter entrega a Bruce un cheque para pagar la póliza de seguro. Hildy le llama por teléfono y le pide que se lo guarde en el sombrero.

Bruce.- Un momento. Ya está, ya lo he hecho. ¿Algo más? Ah, sí, sí, sí. Está bien, se lo diré. Adiós.

Él le obedece alegremente y le pregunta si desea algo más.

4) Walter ordena a su secuaz Diamond Louie que introduzca un reloj en el bolsillo de Bruce que ahora está en la cárcel. Hildy acude a ayudarlo.

Bruce.- Yo nunca he robado.

Bruce.- ¡He perdido la cartera!

Bruce.- ¡Y la fotografía nuestra en las Bermudas!

La ha llamado por teléfono y le ha pedido que lo libere. No tiene capacidad resolutive. Ahora se lamenta de lo que le ha ocurrido.

5) Hildy accede a redactar el artículo tras saber que su futuro marido cobrará una buena comisión si Walter contrata con él una póliza. Bruce no quiere pero ella insiste.

Bruce.- Pero Hildy, yo...

Bruce.- Bueno, puedo traer a un médico de la compañía en veinte minutos.

Acaba por aceptar tras oponerse de una forma titubeante.

6) Vuelve a la cárcel nuevamente por culpa de Walter que, a través de Louie, consigue que una prostituta se acerque a él para que parezca que ha contratado sus servicios. Esta vez, Hildy no va a sacarle porque está enfrascada en la redacción de su artículo. Es Bruce el que va a recogerla a la sala de prensa. Ella le pregunta cómo ha conseguido salir.

Bruce.- Sin tu ayuda, por supuesto.

Le responde con una queja con la que le echa en cara su actitud.

7) Hildy está concentrada escribiendo y no presta atención a las demandas de Bruce.

Bruce.- Sólo quiero que me contestes a una cosa.

Bruce.- ¿Quieres venir conmigo? Lo necesito.

Bruce.- Contéstame, Hildy. No quieres, ¿verdad?

Bruce.- Hildy, contesta, por favor. Dime la verdad.

Bruce.- Hildy, si me has querido alguna vez...

Le suplica que responda a sus preguntas. Su tono es de lástima y desesperación.

### *C) El NA de los periodistas*

1) Los periodistas están en la sala de prensa esperando obtener alguna información nueva sobre el caso de Earl Williams. Para entretenerse, juegan una partida de cartas.

Periodista 1.- Llevo una hora jugando y no gano ni...

Uno de ellos se queja de su mala suerte.

2) Continúan con las cartas mientras charlan sobre su profesión.

Periodista 1.- Pues debe ser agradable poder dejar todo esto y descansar.

Periodista 2.- A mí me ofrecieron trabajo en publicidad el año pasado. Debí haber aceptado.

Periodista 1.- Eso quisiera yo. Un trabajo tranquilo.

Periodista 2.- Con mesa y secretaria. No me molestaría que fuera rubia.

Intercambian protestas relacionadas con el periodismo.

### *D) El NA de Earl Williams*

1) Hildy acude a la prisión a visitar a Williams. Éste le explica cómo llegó a disparar al policía.

Earl Williams.- Bueno, no tengo otra cosa que hacer.

Earl Williams.- Mire, no puedo alegar locura porque estoy tan cuerdo como cualquier otro.

Earl Williams.- Claro que no, eso va contra todo aquello en que lo yo siempre he creído. Ellos saben que fue un accidente, que no soy culpable. Pero el mundo es así.

Earl Williams.- No lo recuerdo exactamente.

Earl Williams.- Pues...

Earl Williams.- No lo sé, no, no...

Se queja varias veces y culpa al mundo de su situación. Su tono de voz es bajo, habla despacio, responde con dudas ante las preguntas que Hildy le formula y está cabizbajo.

2) Está en una habitación con el *sheriff* y Egelhoffer.

Earl Williams.- Doctor, estoy terriblemente cansado. ¿No podría volver al calabozo?

Earl Williams.- Soy inocente, no fue culpa mía.

Se muestra como una víctima a través de sus palabras, que acompaña con un tono lánguido.

3) Apunta a Hildy con un arma. La ha amenazado de muerte pero cambia de actitud al ver que ella le muestra su comprensión primero y le da órdenes después.

Earl Williams.- ¡No puede uno fiarse de nadie en este mundo!

Earl Williams.- Tiene razón, no quiero matar a nadie.

Earl Williams.- Yo sólo quiero que me dejen en paz.

Earl Williams.- ¡Creo que ya no tiene balas! ¡Estoy muy cansado, muy cansado!

Earl Williams.- ¡No me importa! ¡No me importa morir! ¡Eso le decía yo a aquel hombre cuando me dio el revólver! ¡Me despiertan a media noche y me hablan de cosas que no entiendo!

Earl Williams.- ¡Ojalá me llevaran allí otra vez y me ahorcaran!

Earl Williams.- ¡No podría soportar otro día como éste!

Williams actúa desde el N lastimoso empleando el alegato psicológico como ya le vimos hacer en su primer encuentro con Hildy. Se presenta como una víctima.

E) *El NA de Molly Malloy*

1) Entra en la sala de prensa. Los periodistas se burlan de ella y la tratan con crueldad.

Molly.- ¡Iba caminando bajo la lluvia sin sombrero ni chaqueta, como un perro enfermo, el día antes del tiroteo!

Molly.- ¡Me acerqué a él como lo hubiera hecho cualquier ser humano!

Molly.- ¡Le pregunté qué le pasaba y me dijo que le habían despedido después de haber trabajado catorce años

en la misma empresa!

Molly.- ¡Y le llevé a mi casa porque me dio mucha pena!

Molly.- ¡Escuchadme, por favor! Os digo que estuvo ahí sentado, hablándome toda la noche, ni siquiera me puso las manos encima. ¡Y por la mañana, muy temprano, se fue y no volví a verle hasta el día en que se celebró el juicio! ¡Sí, atestigüé a su favor!

Con tono quejumbroso, explica cómo se desarrollaron los acontecimientos. Finalmente, suplica entre sollozos.

2) Convince a Hildy de que la deje entrar en la sala de prensa donde está Earl Williams. Después, habla con la reportera sobre la situación del condenado a muerte.

Molly.- ¡Escuche, le tienen rodeado! ¡Le van a matar como a un perro!

Molly.- ¡Pero le cogerán! ¡Ya es demasiado tarde!

Molly.- ¿Y ahora qué haremos? Quiero sacarlo de aquí.

Molly se lamenta de la suerte de Earl ante Hildy y le pide ayuda en un tono quejumbroso.

#### F) *El NA del sheriff*

1) Recibe al Doctor Egelhoffer, encargado de analizar el estado mental de Earl Williams.

*Sheriff*.- Hola doctor. Siento lo de retrasarme.

*Sheriff*.- Es que estos periodistas no me dejaban en paz. Mire, querían que ahorcara a Williams a una hora conveniente para ellos. Hola, Earl.

Se disculpa ante el psiquiatra y trata de justificar su tardanza.

2) El alcalde está descontento con su actitud. Lo hace responsable del resultado que pueda obtener en las elecciones que se celebran en poco tiempo.

*Sheriff*.- ¿Terminado? ¿Qué quieres decir con eso?

*Sheriff*.- ¡Pero escucha!

*Sheriff*.- Bueno, hay muchos comunistas simpatizantes y pensé que si conseguíamos complicarle así tendríamos el triunfo en las manos.

*Sheriff*.- Eh... Yo...



Trata de justificarse en un tono lastimoso y dubitativo.

3) El alcalde ha recibido el indulto que libra a Williams de la horca pero no lo acepta. Ordena al *sheriff* que diga a sus hombres que acaben con la vida del preso.

*Sheriff*.- ¿Qué?

*Sheriff*.- ¡Pero esa suspensión...!

*Sheriff*.- Escuche con atención, que tiren a matar, esa es la orden. Dígaselo a todos

En un principio se sorprende de la decisión de su superior pero acaba por obedecerle.

#### **4.4.1.6 El Niño Rebelde**

##### *A) El NR de Hildy Johnson*

1) Walter le prohíbe a Hildy ir a buscar a la madre de Bruce.

Hildy.- No, yo no.

Hildy.- Voy a buscar a la señora Baldwin.

Hildy.- Voy al depósito de cadáveres.

No acepta lo que le impone y está a punto de salir cuando llegan sus compañeros y la retienen.

##### *B) El NR de Bruce*

1) Trata de mantener una conversación con Hildy. Walter le interrumpe para decirle que no puede estar en la sala de prensa. Hildy le pide que espere hasta que termine su artículo.

Bruce.- No estoy hablando con usted.

Bruce: Sí, sí. Soy como algo que se tiene en la nevera, ¿no?

Lejos de hacer lo que Walter le ordena, le replica. También provoca a Hildy cuando ésta le pide que espere.

### C) *El NR de Molly Malloy*

1) Molly no permanece callada ante los comentarios crueles y burlones de los periodistas.

Molly.- Hola canallas.

Molly.- Sois muy graciosos, ¿verdad?

Molly.- He venido... a deciros lo que opino de vosotros, de todos vosotros.

Molly.- ¡Si mereciera la pena que me partiera las uñas, os marcaría la cara de arriba a abajo!

Molly.- ¡Ah! Ya os habéis burlado bastante de mí, canallas.

2) Los periodistas están asediando a Hildy con sus preguntas sobre Williams. Molly intenta distraer su atención.

Molly - ¡Basta! ¡Basta! ¿Por qué le preguntáis a ella? Ella no sabe dónde está. La única que lo sabe soy yo.

Molly.- Adivinadlo.

Molly.- Hablar, ¿ahora queréis que hable?

Molly.- ¡Vaya, qué gracia! ¡Antes no queríais escucharme ni siquiera un minuto! ¡Y ahora queréis que hable!

Molly.- ¡Déjame en paz! ¡Sé lo que hago!

Molly - ¿Para qué queréis saber donde está? ¿Para escribir más mentiras? ¿Para vender más periódicos?

Les habla desde la rebeldía y la rabia. Trata de desafiarlos.

### D) *El NR de Earl Williams*

1) Hildy intenta obligarle a que le dé su revólver.

Earl Williams.- ¡No, no es verdad! ¡Iba usted a llamar a alguien, pero no lo consentiré!

Earl Williams.- ¡Sí! Les llamará y me volverán a atacar otra vez.

Earl Williams.- ¡No dejaré que usted lo haga!

Él se resiste.

### E) *El NR del sheriff*

1) Hildy decide salir a buscar a la señora Baldwin cuando llegan sus compañeros seguidos de Hartwell y se lo impiden. Walter interviene e increpa al *sheriff*.

*Sheriff*.- Vamos, no diga tonterías Burns. No me impresiona ni usted ni su maldito periódico.

*Sheriff*.- Con que sí, ¿eh? Sujete la puerta y no deje entrar ni salir a nadie. Ahora vamos a ver qué pasa.

No se deja amedrentar por Walter y le replica.

2) Intuye que Hildy y Walter esconden a Williams. Acaba de descubrir que Hildy tenía la pistola que el preso le robó. Walter trata de distraerlo mostrándose crítico y altivo con él.

*Sheriff*.- Claro que me doy cuenta. Le acuso de obstrucción a la justicia y al *Post* también. Conseguiré que le pongan una multa de 100.000 dólares.

*Sheriff*.- (Refiriéndose al escritorio en el que se esconde Williams). Voy a empezar por embargar todas las propiedades del *Post*. ¿Este mueble es suyo?

No se amilana y desafía a Walter.

#### **4.4.2 El Pequeño Profesor**

##### *A) El Pequeño Profesor de Walter Burns*

1) Walter está en su despacho mientras le afeitan cuando su brazo derecho, Duffy, le explica que ahorcarán a Earl Williams porque el gobernador no ha firmado su indulto.

Walter.- Ponme con el gobernador.

Walter.- Eso simplifica las cosas. Llámale por teléfono.

Walter.- Dile que si accede a nuestra petición sobre Williams, le ayudaremos en las elecciones.

Walter.- Y no olvides que el *Morning Post* espera que cada empleado cumpla con su deber.

Una de las facetas del Pequeño Profesor es que es un gran abogado que siempre sabe cómo salirse con la suya. Aquí Walter demuestra que es una fuente inagotable de ideas a la hora de conseguir lo que se propone.

2) Walter y Hildy comienzan a culparse mutuamente del fracaso de su relación. Hildy pierde la paciencia y le lanza un bolso.

Walter.- Antes lo hacías mejor. Has perdido reflejos.

Walter conoce bien a Hildy y sabe qué hacer para conseguir que se irrite.

3) Lllaman por teléfono. Es Duffy pero Walter hace como si se tratara de Sweeney.

Walter.- Oye Sweeney. No puedes hacerme eso y hoy menos que nunca.

Walter.- ¡Por lo que más quieras, escucha Sweeney! Éste no es el momento. ¡Ah! Bueno, ¡qué se le va a hacer! Si es preciso, es preciso.

Trata de manipular a Hildy para que ella crea que ha hablado con Sweeney en lugar de con Duffy.

4) Le cuenta a Hildy que Sweeney no puede cubrir la noticia sobre Earl Williams porque su mujer acaba de tener gemelos.

Walter.- ¿Qué te parece? Y tiene que pasarme a mí. 365 días y ha de ser justamente hoy.

Walter.- Como si lo estuviera. Es el único en el periódico que sabe escribir y hoy se le ocurre tener un hijo.

Walter.- ¿Qué me importa que no lo haya hecho a propósito? Tenía que estar ocupándose del caso Williams y, ¿qué hace? Pasear de un lado a otro por la sala de espera de una clínica.

Walter.- No, no tengo a nadie más que sepa escribir. Esto me va a hundir salvo que... ¡Hildy!

Walter.- ¡Hildy, tienes que ayudarme! ¡Te lo suplico! ¡Tienes que ayudarme!

Walter.- ¡Fuera, estoy ocupado! Esto nos volverá a unir. Tan unidos como estábamos antes. No me dejes en mi hora más negra.

Continúa manipulándola.

5) Hildy le informa de que se va y él le desea buena suerte.

Walter.- Gracias, Hildy. Bueno, es que me he quedado algo sorprendido. Te deseo sinceramente todo lo que no he podido darte.

Finge alegrarse de su marcha. Trata de hacerle creer que no se opondrá.

6) Hildy accede a que conozca a su prometido. Salen del despacho y se encuentran con él en la entrada de la redacción.

Walter.- Vaya, enseguida me he dado cuenta de que mi mujer ha elegido al mejor hombre para marido. ¿Cómo está usted?

Walter ha activado su Pequeño Profesor al confundir a Bruce a propósito. Conoce a Hildy y sabe que esto la incomodará.

7) Aparente interesarse por la indumentaria que luce Bruce.

Walter.- ¿Y llevará chanclos también? Eso me gusta, un hombre debe estar preparado para cualquier cosa.

Ahora trata de incomodar a ambos.

8) Walter, Hildy y Bruce abandonan la redacción y se van a comer a un restaurante. El dueño del *Post* charla con la pareja.

Walter.- La verdad es que se lleva a una mujer excelente.

Walter.- Y se lleva usted algo más Bruce. Se lleva usted a una gran periodista.

Walter.- Una de las mejores que conozco. Siento que te vayas Hildy. Lo siento de veras.

Walter.- Hace bien, yo no dejaría que se quedase. Sí, merece esa felicidad Bruce. Todo aquello que yo no he sabido darle. Es cierto, ella siempre deseó tener un hogar.

Walter.- Sé que lo hará Bruce. ¿Dónde van a vivir?

Walter.- En Albany, ¿eh? ¿Tiene familia allí?

Finge hacer cumplidos a Hildy y actúa como si se preocupase por ella. Para seguir desarrollando su farsa emplea el A. También hace varias preguntas.

9) Poco después trata de convencer de nuevo a Hildy para que elabore el artículo sobre Williams.

Walter.- ¿Qué se te ocurre a ti, Hildy?

Walter.- Hildy, tú podrías hacerlo. Podrías salvar la vida a ese pobre hombre.

Walter.- No, Hildy. Tú sabes que yo no la haría bien. Hay que poner un toque femenino, hay que tener un corazón.

Walter.- ¡Pobre Sweeney! Duffy me lo ha dicho, su mujer ha tenido gemelos. ¿No es terrible? Sweeney salió para celebrarlo y no le encuentran por ninguna parte. Así que Sweeney con gemelos y a Williams le ahorcan mañana.

Walter.- Hable usted con ella, convénzala. Si no, harán el viaje de novios con las manos manchadas de sangre, ¿y cómo van a ser felices después? Toda su vida recordarán que un hombre subió al patíbulo porque ella no quiso dedicarle dos horas. Le aseguro, Bruce, que el espectro de Williams se le aparecerá en el tren esta noche, en la ceremonia de mañana, durante toda su vida...

Aparenta lamentarse y trata de manipular a Bruce haciendo que se sienta culpable para alcanzar su meta: que Hildy siga ejerciendo el periodismo y se quede a su lado.

10) Finalmente, Hildy acepta escribir el artículo sobre Williams a cambio de que él contrate un seguro en la compañía de Bruce. Los dos hombres están en el despacho de Walter ultimando los detalles cuando a Bruce le surgen dudas. Él trata de despejárselas.

Walter.- Y usted la mantendrá, Bruce. Si el médico no se ha equivocado, tengo por delante mucha vida todavía. Ande, Bruce, esto es como una deuda de honor. He sido un mal marido para Hildy, ella podía haberme reclamado una buena pensión y no lo hizo. Le correspondía pero es muy independiente.

Walter.- Sí, sé que lo es, sé que lo es, pero mire las cosas de este modo, yo puedo vivir, bueno, digamos 25 años más. Usted ya habrá ganado lo suficiente para que ese dinero no tenga importancia. Pero supongamos que no le va bien. ¿Qué será de Hildy en su vejez? Piense en ella. ¡Ah! Me parece verla, llena de canas, un gorrito de encaje, ¿no la ve usted Bruce?

Walter.- Sí, ha llegado a vieja. Dígame, ¿cree usted que es justo que Hildy pase los últimos años hecha polvo por no tener suficiente dinero? No, claro que no.

Walter.- No olvide usted que yo también la quiero.

Walter.- Lo maravilloso es que no tiene por qué saberlo hasta que yo me haya ido. Sí, quizá así piense mejor de mí cuando yo no exista.

Le hace creer que se preocupa por Hildy y también aparenta manifestar lo que siente por ella.

11) Bruce lo acusa de ser el culpable de que Hildy ya no quiera casarse con él.

Walter - ¿Qué?

Hace como si no entendiera de qué le habla.

12) A pesar de la insistencia de Walter en que Bruce abandone la sala de prensa, él sigue allí. Se dirige a Hildy para que no continúe hablando con su prometido.

Walter.- No le expliques nada. Es un espía.

Lanza una advertencia aparente ya que, en realidad, sabe que Bruce no es ningún espía. Sólo trata de alejar a la pareja.

13) Walter y Hildy se han encerrado en la sala de prensa con Williams, que continúa escondido en el buró. Llaman a la puerta. Es Roy Bensinger, un periodista, que exige entrar.

Walter.- Hola Bensinger.

Walter.- ¡Qué casualidad verle a usted esta noche! ¿Verdad Hildy?

Walter.- Precisamente hace un rato he hablado de usted con el señor Duffy.

Walter.- Al contrario, al contrario. Era sobre algo suyo en el periódico de esta mañana.

Walter.- Y emotivo. ¿Le gustaría trabajar para mí?

Walter.- ¿En serio? Va usted a ver. Oye Duffy. Duffy. Te mando al señor Bensinger para que hables con él. Sí, Roy Bensinger, el poeta. Sí, bueno, pero tú tampoco conoces a Shakespeare. Oye, incluye al señor Bensinger en nómina inmediatamente. Sí, dale todo lo que te pida.

Quiere mandar fuera de la sala de prensa a Bensinger, por lo que finge alabar sus cualidades e interesarse por su trabajo.

14) Louie le explica que ha tenido un accidente mientras se llevaba a la señora Baldwin. Le pide que vuelva a por ella y después le expresa lo que siente por él.

Walter.- Eres mi mejor amigo.

Necesita estar seguro de que Louie se empleará a fondo en la búsqueda de la señora Baldwin y le hace creer que es un gran amigo para él.

15) Hildy está a punto de salir de la sala de prensa en busca de la madre de Bruce cuando llegan sus compañeros junto al *sheriff* Hartwell y la retienen. Walter se dirige a Hartwell.

Walter.- ¡Escuche usted! ¡Oiga usted! ¡Oiga! ¿Qué es eso de entrar aquí de esa manera?

Walter.- Sí a usted.

Walter.- Un momento *sheriff*. Si tiene alguna acusación que hacer hágala oficialmente o de lo contrario no tendré más remedio que pedirle algo.

Walter.- Que se largue.

Walter.- Oiga usted insignificante y estúpido pies planos. ¿Se da cuenta de lo que hace?

(...)

Walter.- Querido amigo. El *Morning Post* está siempre donde la ley pueda necesitarlo

Trata de ganar tiempo para pensar cómo sacar a Williams del escritorio sin que se den cuenta. Los distrae con amenazas e insultos.

#### 16) La madre de Bruce regresa a la sala de prensa e increpa a Walter.

Walter.- Perdone señora, ¿se refiere usted a mí?

Walter.- Conque quiere mi cabeza ¿eh? No he visto a esta mujer en toda mi vida.

Walter.- Oiga señora. Sea sincera. Si estaba por ahí divirtiéndose y se ha metido en algún lío, ¿por qué no lo dice en lugar de acusar a personas inocentes?

Walter.- ¡Señora: es usted una solemne embustera (golpea tres veces el buró) y lo sabe muy bien!

Finge no saber de qué le habla y la presiona para que reconozca su supuesta mentira. Está intentando librarse de las consecuencias de su acción ya que él ordenó a Louie el secuestro de la señora Baldwin.

#### 17) Estamos en la parte final del filme. Hildy y Walter han conseguido acabar con la carrera del alcalde y con la del *sheriff*. Ahora se quedan los dos solos en la sala de prensa. Hildy está rememorando una de las aventuras que han vivido juntos cuando Walter comienza a hablarle de Bruce.

Walter.- Tienes toda la razón Hildy. Esta es una profesión de locos. Claro que tú, ahora, te vas con Bruce, tu novio.

Walter.- Te estará esperando en la estación. Cuando llegues a Albany, corre.

Walter.- Márchate, Hildy.

Walter.- Oye, cariño, ¿no te das cuenta? Quiero hacer algo digno por primera vez en mi vida. Márchate antes de que me arrepienta.

Walter.- No creas que no me cuesta. Mándale un telegrama. Te estará esperando cuando llegues.



Walter.- Yo. No será tan bueno como si lo hubieras hecho tú pero...

Walter.- Siempre tan suspicaz, Hildy. Un momento, Duffy. Pero esta vez te equivocas. Mira, nena, cuando salgas por esa puerta, parte de mí se irá contigo pero se abrirá un nuevo mundo ante ti. Me he burlado de Bruce, de Albany y de todo eso, ¿y sabes por qué? Porque estaba celoso y también porque no podía ofrecerte la clase de vida que tú te mereces. Y que es la que tú quieres.

Walter.- No, olvídale. Vamos, vamos. Adiós Hildy. Buena suerte. (La besa en la boca).

Aparenta indicarle lo que más le conviene al mismo tiempo que le expresa cómo se siente. En realidad, sabe perfectamente cómo es Hildy y cómo de manipularla para que se quede a su lado.

### B) *El Pequeño Profesor de Hildy Johnson*

1) Acaba de volver a la redacción del antiguo periódico en el que trabajaba y charla con sus compañeras.

Hildy.- ¿Sabéis si está el dueño del mundo por ahí?

Hildy.- Hola, Beatriz. ¿Cómo está la asesora de los enamorados?

Hildy.- Y yo me alegro de veros. ¿Qué tal? ¿Sigue por aquí?

Sabe exactamente cómo ha de dirigirse a cada una de ellas y cómo ha de hablar de Walter al que llama “el dueño del mundo”. Sabe cómo “aquilatar y manipular las relaciones sociales personales”, algo propio del Pequeño Profesor (Valbuena, 2006a: 74) que demuestra en los tres casos siguientes que presentamos.

2) Visita a Walter.

Hildy.- Tu ex-esposa está aquí. ¿Quieres verla?

Hildy.- Hola, Louie. ¿Cómo está el rey de las máquinas tragaperras?

Hildy.- Calla, Duffy. Está pensando.

Hildy.- ¿Te molestaría que me sentara?

3) Después de que Duffy y Louie salgan del despacho, se queda a solas con Walter. Hablan sobre el tiempo que la periodista ha estado fuera y de su reciente divorcio.

Hildy.- ¿Cuánto hace de qué?

Hildy.- Pasé seis semanas en Reno. Luego me fui a las Bermudas, unos cuatro meses, más o menos. Parece que fue ayer.

Hildy.- En cualquier momento, en cualquier lugar. ¡Ah! Esas son las mismas palabras que me dijiste cuando te declaraste.

Hildy.- Si no las recordara, no me hubiese divorciado.

Hildy.- ¿Hecho qué?

Hildy.- Precisamente para eso son los divorcios.

Hildy.- Creo que en cierto modo tienes razón.

Hildy.- Yo te sigo apreciando, ¿sabes?

Hildy.- ¿Por qué prometiste no oponerte al divorcio e hiciste lo posible para que se tramitase lentamente?

Hildy.- ¿Qué me dices de aquella idea de alquilar un avión para escribir en el cielo: "Hildy, no te apresures. Acuérdate de mi lunar. Walter"? Eso retrasó nuestro divorcio veinte minutos.

Hildy.- ¿Qué hogar?

Hildy.- Lo único que yo sé es que en vez de dos semanas en Atlantic City con mi marido, me pasé dos semanas en una mina de carbón con Joe Krutsky. No irás a negar eso, ¿verdad?

Hildy.- ¿Qué es lo que pasa Walter?

Hildy.- ¿Ha muerto?

Hildy.- No lo habrá hecho a propósito ¿verdad?

4) Está comiendo con Walter y Bruce en un restaurante. Acaba de dar una patada a Walter por debajo de la mesa porque ha tratado de incomodar a su prometido. Poco después, vuelve a dirigirse al director del *Post* cuando éste se tira un vaso de agua encima. Explica a Bruce con ironía lo que piensa de su ex-marido.

Hildy.- Lo siento, se me ha escurrido el pie.

Hildy.- Eso no es nada nuevo. Ten.

Hildy.- Pobre Walter. No va a poder dormir en toda la noche. Seré mejor que le digamos que viene también mamá.

Hildy.- Hemos sido crueles al dejarte que sufrieras. ¿Te das cuenta? Siempre protegiéndome.

Hildy.- No, haría feliz a cualquier mujer. A bofetadas.

Hildy.- Le viene de herencia. Su abuelo era una hiena

5) Walter pone en marcha su timo para tratar de que Hildy no contraiga matrimonio y vuelva al *Post*.

Hildy.- ¿Qué es lo que pasa, Walter?

Hildy.- ¿De qué se trata?

Hildy.- El voto de los negros es muy importante.

Hildy.- Puede que no sea tan difícil.

Hildy.- ¿No se podría conseguir que antes le reconociera un especialista?

Hildy.- Pues si lo hace así...

Hildy.- Primero, hacer una entrevista a Earl Williams y publicar la declaración de Eggelhofer justamente al lado, ya sabes, a doble columna. Y en los titulares: psiquiatra dice que está sano, la entrevista demuestra que está loco.

Hildy.- De tanta comedia. Acabo de recordar que Sweeney se casó hace menos de cuatro meses.

En solo unos segundos Hildy diseña una estrategia para conseguir acabar con los planes del alcalde y el *sheriff*, que tratan de ejecutar a un hombre para obtener más votos en las elecciones. Al principio, la reportera no cae en que Walter miente pero, tras unos momentos observándolo, descubre que apoya su petición en un dato falso.

6) Va a la cárcel a visitar a Williams y le ayuda a construir una teoría que explique por qué disparó al policía.

Hildy.- Quiero decir ¿cómo pasaba el tiempo?

Hildy.- Estando en el parque, ¿oyó algunos de esos discursos?

Hildy.- Sí.

Hildy.- ¿No escuchaba lo que decían?

Hildy.- ¿Hay algo que usted recuerde, alguna cosa?

Hildy.- ¿De qué hablaba?

Hildy.- Vamos a ver, Earl. Cuando se encontró con aquella pistola en la mano y el policía que avanzaba hacia usted, ¿en qué pensó?

Hildy demuestra ser una gran psicóloga y abogada. Hace preguntas a Earl y lo escucha tratando de encontrar algo con lo que poder demostrar que es inocente pese a haber disparado contra un policía y matarlo.

7) Earl Williams está encerrado en un escritorio. Hildy interroga a Walter sobre el fugitivo.

Hildy.- ¿Qué vas a hacer con él?

Hildy.- El gris.

Hildy.- ¿Y cómo le vas a sacar? ¡Le verán!

Trata de determinar cuál es la mejor opción para vencer al *sheriff* y al alcalde y conseguir una exclusiva para el *Morning Post* con el condenado a muerte.

8) Los compañeros de Hildy han vuelto a la sala de prensa e intuyen que algo pasa. Comienzan a plantearle interrogantes a la reportera.

Hildy.- Sí, esperando como un pichón en un concurso de tiro.

Hildy.- Los grandes cerebros trabajan. ¿Por qué no os vais a casa? A lo mejor Williams va a visitaros.

Hildy.- ¿Y por qué no lo registráis? Cada uno un piso.

Hildy.- Bueno, vaya periodistas que sois. La historia más sensacional del año y no hacéis nada.

Hildy.- ¿Estáis locos? ¿Cómo podéis pensar eso de mí?

La reportera demuestra de nuevo ser una gran psicóloga. Sabe perfectamente cómo ha de dirigirse a sus compañeros para lograr que se marchen y así no descubran que ha escondido a Williams en el buró. Enmascara sus intenciones empleando el sarcasmo que suele caracterizarla.

9) La señora Baldwin acaba de acusarla de esconder a un asesino. Los periodistas acorralan a su compañera para hacerla hablar.

Hildy.- ¡No sé lo que está diciendo! ¡De verdad! ¡Tenéis que creerme!

Hildy.- ¡Esto es ridículo! ¡En primer lugar, yo nunca he dicho tal cosa!

Hildy.- ¡No lo he dicho! ¡He dicho que estaba intentando encontrarle!

Hildy.- ¡Lo habéis entendido mal!

Hildy.- ¡Vamos, dejadme en paz, yo no sé dónde está!

Nuevamente vuelve a manipular a sus compañeros.

10) Poco después llega a la sala el *sheriff*, que también le exige a Hildy que diga de una vez dónde está Williams.

Hildy.- ¡Soltadme! Amigos, a mi madre política le ha pasado algo.

Hildy.- No, yo no sé nada. Le aseguro que yo no sé nada.

Continúa con su manipulación.

### *C) El Pequeño Profesor de los periodistas*

1) Los periodistas han vuelto de buscar a Williams por las calles sin dar con él. La puerta de la sala de prensa está cerrada con llave, las persianas bajadas y casi no hay luz.

Periodista 1- ¿Quién ha bajado las persianas?

Periodista 1.- Tengo el presentimiento de que Williams no está donde le buscan. Puede que esté aquí, en este mismo edificio.

Periodista 2- Sabemos por dónde salió. ¿Pero cómo consiguió llegar al suelo?

Periodista 1.- Pudo saltar hasta el tejado, hay poco más de un metro.

Periodista 1.- Y una vez allí, descender por el canalón hasta la calle.

Periodista 2.- Y entrar por cualquiera de las ventanas de este lado.

Periodista 1.- Sería gracioso que estuviera en este edificio.

Uno de los periodistas demuestra tener desarrollado el Pequeño Profesor al percibir cosas que se salen de lo normal (la puerta cerrada con llave, las persianas bajadas...) y hablar de un “presentimiento”, una impresión. La intuición es fundamental para descubrir información oculta.

### **4.4.3 Las contaminaciones**

#### **4.3.3.1 El prejuicio**

1) Walter trata de convencer a Hildy de que no abandone el mundo del periodismo y ésta le da una definición de lo que entiende que es ser una reportera.

Hildy.- ¿Reportera? ¿Qué significa eso? ¿Curiosear por ahí? ¿Seguir a los bomberos? ¿Despertar a la gente por la noche para preguntarle si va a empezar otra guerra? ¿Sacar fotos a señoras viejas? Sé todo acerca de los periodistas. Un regimiento de tipos curiosos corriendo de un lado para otro para que unos cuantos aburridos sepan lo que pasa por el mundo y para... ¿Y eso para que sirve? Walter, tú no sabes lo que puede significar ser respetable y vivir una vida normal, pero te aseguro que yo sí quisiera...

La definición de Hildy lejos de ser objetiva es personal y está teñida por el prejuicio.

2) Hildy acaba de llegar a la sala de prensa. Los periodistas le explican quién es Earl Williams y le hablan de su inminente ejecución.

Periodista 1.- Se volvió majareta.

Periodista 2.- (...) Te perderás una buena.

No se molestan en analizar cómo sucedieron los hechos, en qué circunstancias disparó Williams al policía y su posterior ingreso en prisión. Le ofrecen una visión estereotipada sobre los acontecimientos.

#### **4.3.3.2 El A contaminado por el P**

1) Pettibone ha estropeado su plan para ser reelegido al llegar con la orden de suspensión de la ejecución de Williams.

Alcalde.- Escuche, usted nunca llegó aquí con esto.

Alcalde.- Vamos a ver, dígame, ¿cuánto gana usted a la semana?

Alcalde.- ¿Y no le gustaría ganar 350 mensuales, o sea, casi 100 a la semana?

Alcalde.- Vamos a ver, ¿cómo le parece? Necesitan a un hombre como usted en la Secretaría Municipal.

Su objetivo es que nadie conozca la existencia de ese indulto.

2) Sigue intentando que se marche.

Alcalde.- Mañana se lo explicaré.

Alcalde.- No, es fácil, muy fácil.

Alcalde.- Ya arreglaremos eso.

Alcalde.- Arreglaremos todo. No se preocupe y váyase.

En el plano manifiesto parece interesarse por el funcionario y querer ayudarlo (PP). En el oculto ha activado su A que está contaminado por el P.

3) Pettibone regresa con la orden de suspensión bajo el brazo.

Alcalde.- ¿Quién es éste hombre?

Alcalde.- Está loco.

Alcalde.- ¿Cómo nos viene ahora con una historia tan absurda y estúpida? Deténgale.

Alcalde.- Yo no le he visto en mi vida. Esto es totalmente absurdo.

4) Pettibone insiste en entregarle el indulto. Walter y Hildy han descubierto el soborno del alcalde pero él, que sabe lo que le espera, trata de eludir su responsabilidad.

Alcalde.- Este documento es auténtico. Earl Williams ha sido indultado. Nuestra comunidad se ha evitado el doloroso espectáculo de una ejecución. *Sheriff*, quítale las esposas a mis amigos. Me extraña que haya podido usted hacer esto. Walter, no sabe usted cuánto lo siento. La conducta de este hombre no tiene excusa posible.

Alcalde.- Una mujer muy agradable.

Alcalde.- Mi antiguo amigo el gobernador y yo nos comprendemos perfectamente.

Hace como si protegiese a Walter y Hildy, culpa al *sheriff*, al que hace unos minutos felicitaba y adula a Pettibone.

#### **4.3.3.3 El A contaminado por el N con el P excluido**

1) El *sheriff* Hartwell entra en la sala de prensa. Los reporteros le plantean una serie de cuestiones relacionadas con la ejecución de Williams.

Periodista 1.- Oye, ¿por qué no ahorcáis a ese hombre a las cinco en lugar de a las siete?

Periodista 2.- Así podría salir en la primera edición.

Actúan desde el egoísmo (N) al pedir que se adelante la muerte de Williams. Dejan la moral y la ética a un lado y piensan únicamente en lo que les conviene a ellos.

#### **4.4.4 Las transacciones**

##### **4.4.4.1 Las transacciones complementarias**

###### **4.4.4.1.1 Complementarias simétricas**

###### **A) Transacciones complementarias Padre – Padre (P – P)**

Suponen un intercambio de prejuicios.

1) Los periodistas juegan a las cartas en la sala de prensa. Uno de ellos llama a su periódico y explica que un psiquiatra de Nueva York, el doctor Egelhoffer, va a entrevistar a Williams.

Periodista 1.- Ya debe ser el décimo psiquiatra que visita a Williams. Si no estaba loco antes, lo estará después de que diez tipos de esos lo psicoanalicen. Ponme con el despacho.

Periodista 2.- ¿Es bueno ese tal Eggelhofer?

Periodista 3.- Dedúcelo tú mismo. Es el tipo que enviaron a Washington para entrevistar a los consejeros.

Periodista 2.- ¿Y qué?

Periodista 3.- Dijo que estaban cuerdos.

Los periodistas tienen prejuicios hacia los psiquiatras al igual que, en la vida real, los tenía Hawks: “Su burla constante de los psiquiatras y de lo que fingen saber muestra poca simpatía o respeto por ese conocimiento” (Mast, 1982: 224 y 225).

La figura del psiquiatra ya está presente en otra película anterior, *La fiera de mi niña* (1938) en la que también se le ridiculiza. Susan Vance pregunta al Doctor Fritz Lehman, al que conoce por casualidad en un restaurante, qué piensa de un hombre que sigue a una chica y que cuando habla con ella discute. El doctor opina que “el impulso amoroso del hombre suele mostrarse con agresividad” y que ese hombre al que se refiere Susan “está obsesionado”. Emite un juicio muy precipitado ya que no dispone de suficiente información. Casi al final del filme, Lehman hará que Susan y David Huxley terminen en la cárcel al considerar que ella está desequilibrada sólo por escucharla cantar bajo su ventana.

A través del lenguaje no verbal que Lehman emplea en la escena del restaurante, Hawks quiere darnos a entender que el propio psiquiatra no es una persona muy cuerda. Cuando le explica a Susan que “no todas las personas que actúan de forma extraña están locas” mueve los ojos y las cejas como si tuviera un tic nervioso.

2) Hildy está interesada en conocer el caso de Earl Williams y hace varias preguntas a sus compañeros.



Periodista 4.- Empezó a vagabundear por el parque, a escuchar a las charlatanes que hay por ahí y acabó creyéndoles.

Periodista 1.- Y se volvió majareta.

Simplifican la historia del condenado a muerte porque están influidos por los prejuicios. Mientras les escucha, coge un cigarrillo, da varios golpecitos con él sobre el teléfono y lo acaricia con ambas manos. Su mirada está baja y fija en un punto. Trata de pensar en cómo enfocar el asunto de Williams.

3) El *sheriff* y el doctor Egelhoffer hablan sobre los periodistas.

Egelhoffer.- ¡Esos periodistas! Si supieran lo que me molestaron a mí en Chicago.

*Sheriff*.- No puedo creerlo.

Egelhoffer.- Siempre acosándome.

*Sheriff*.- Y a mí también.

Se produce un intercambio basado en la crítica a los reporteros. Ambos actúan desde el PC.

4) El alcalde y el *sheriff* dan a Pettibone su opinión sobre el indulto firmado por el gobernador.

Alcalde.- ¡Ah! ¡Pura política!

*Sheriff*.- ¡Un intento de hundirnos!

Alcalde.- ¡Demencia precoz!

Intercambian críticas basadas en prejuicios sobre el gobernador (PC).

## **B) Transacciones complementarias Adulto – Adulto (A-A)**

En ellas las personas “hablan a través del material y hablan sobre el material” (Berne, 1982: 95).

1) La reportera charla con sus compañeros que continúan jugando a las cartas.

Hildy.- ¿Me ha llamado alguien?

Periodista 1.- Oye Hildy. ¿Sabe Walter que te vas a casar?

Hildy.- He almorzado con él.

Periodista 2.- ¿Sabe que te retiras?

Hildy.- Sí, ya se lo he dicho.

Hildy.- ¿Hay más preguntas?

Periodista 1.- ¿Te doy cartas, Hildy?

Hildy.- No tengo tiempo, debo entrevistar a Williams. ¿Sabía lo que hacía cuando disparó?

Periodista 2.- Para nosotros no, pero, para los psiquiatras, la respuesta es sí.

Hildy.- ¿Quién es? ¿Qué hizo?

Periodista 3.- Era contable. Empezó con 20 dólares semanales y, tras catorce años, logró llegar hasta 16,50.

Hildy.- ¿Tienes un chicle?

Periodista 3.- No. La compañía cerró el negocio y Williams perdió el empleo.

Hildy.- ¿No encontró otro?

Periodista 3.- No.

Le hacen varias preguntas relacionadas con Walter. Saben que es el jefe del Post y que han estado casados. Ella les plantea cuestiones sobre Williams.

## 2) Consideran que Walter no permitirá que Hildy abandone el periodismo.

Periodista 1.- ¿Qué puede hacer el *Post* sin Hildy? ¿Es que tú crees que Walter Burns la va a dejar ir?

Periodista 2.- No. ¿Te acuerdas lo que le hizo a Bill Fenton cuando quería irse a Hollywood? Consiguió que lo metieran en la cárcel por estafa.

Periodista 1.- Falsificación.

Periodista 2.- ¡Ah! Fue eso.

Su deducción se basa en un hecho: llegó a hacer que encarcelaran a otro reportero que también trató de dejar su puesto.

## 3) Walter logra que Hildy asuma su punto de vista sobre la necesidad de elaborar el artículo.

Hildy.- Tenemos mucho trabajo.

Walter.- Sí, así se habla.

Hildy.- ¿Qué vas a hacer con él?

Walter.- Le llevaremos a mi oficina particular. ¿Cuál es nuestro teléfono?

Hildy.- El gris.

Walter.- Bien.

Hildy.- ¿Y cómo le vas a sacar? ¡Le verán!

Walter.- Irá en el buró, le llevaremos en el buró. ¿Oiga?

Hildy acaba por tomar la iniciativa y ambos colaboran. Gerald Mast señala a propósito de esta colaboración:

Cuando juegan juntos al juego del periodismo ambos están más vivos, más enérgicos, más en contacto consigo mismos y con el otro, son más espiritualmente humanos. Ahora, ninguna de esta información psicológica llega al espectador explícitamente a través del significado, del texto verbal. Debemos percibir esta complejidad psicológica subtextualmente, a partir de las cosas oblicuas que dicen o hacen, a partir del modo en el que se mueven, a partir de la forma en la que la cámara graba su emoción, de los sonidos y los ritmos de sus voces, más que de su discurso articulado (Mast, 1982: 211 - 212).

#### 4) Hildy entrevista a Earl Williams.

Hildy.- Diga, después de haber perdido el empleo, ¿qué es lo que hizo?

Earl Williams.- Intenté buscar otro.

Hildy.- Quiero decir: ¿cómo pasaba el tiempo?

Earl Williams.- Pues me sentaba en el parque o en cualquier sitio. No, no. No fumo.

Hildy.- Estando en el parque, ¿oyó algunos de esos discursos?

Earl Williams.- ¿Se refiere a los de esa gente que habla tanto?

Hildy.- Sí.

Earl.- Bueno, yo no les prestaba atención, yo estaba pensando que...

Hildy.- ¿No escuchaba lo que decían?

Earl Williams.- Pues sí.

Hildy.- ¿Hay algo que usted recuerde? ¿Alguna cosa?

Earl Williams.- Sí, había uno que...

Hildy.- ¿De qué hablaba?

Earl Williams.- Hablaba sobre la Producción para el Uso.

Hildy.- ¿Producción para el Uso?

Earl Williams.- Sí. Dijo que había que usar todo lo que se produce.

Hildy.- Eso parece razonable, ¿no?

Earl Williams.- Sí. Me gustó. Era un buen orador.

Hildy demuestra ser una gran psicóloga ya que sabe cómo hablar a Earl y, en pocos minutos, idea una teoría para justificar que disparara al policía y así justificar su inocencia (Adulto en el Niño, Pequeño Profesor).

Earl le entrega a Hildy el cigarrillo que le ha pasado sin llegar a fumarlo. Ella “tampoco lo fumará (...). Este pequeño toque es una ironía sobre su Producción para el Uso. Nadie da al cigarrillo el uso para el que fue producido” (Mast, 1982: 225). Sin embargo, el cigarrillo cumple otra función: expresar la empatía que la reportera siente hacia el condenado a muerte y su esfuerzo por buscar una forma de defenderlo. Con la mirada baja, hablando despacio y lentamente, casi susurrando, hace preguntas a Earl y le pasa el cigarrillo que ha sostenido con sus manos y ha llevado a sus labios. Entrelaza sus manos y, finalmente, da vueltas al cigarrillo entre sus dedos y lo acaricia. Este último gesto reproduce la actividad de su mente, que lucha por encontrar razones con las que defenderlo.

Para McElhaney “el hecho de que Earl y Hildy no puedan compartir un cigarrillo señala un abismo fundamental entre el inocente, torpe pero violento mundo de Earl y el mundo acelerado, de rápido pensar de Hildy” (McElhaney, 2006: 42).

Es importante matizar que los cigarrillos u otros objetos que los personajes tienen entre sus manos no siempre nos proporcionan información. Pero sí hay momentos como el que acabamos de describir en los que Hawks los emplea para transmitir, apoyar un dato o idea relacionada con el mundo interior de los personajes. También son una forma de poner en relación, establecer contacto, entre varios personajes cuando los intercambian.

James Naremore llama “objetos expresivos” a aquéllos que “comunican sentimientos o estados psicológicos a través de la forma en que uno sujeta cosas” (Naremore en McElhaney, 2006: 33).

Como ya hemos señalado, para los europeos, la naturalidad en la ejecución de lo no verbal y, en particular, de lo que implica el manejo de objetos es propia de los actores y el cine americano. Sin embargo, Mast considera que en el caso de Hawks:

El uso de los objetos (...) está en la tradición *Chekhoviana*. Sus películas están llenas de objetos – brazaletes, collares, monedas, sombreros, abrigos, paraguas, gafas, botones... que de forma muda dicen lo que un personaje no expresa, simplemente por su modo de sujetar, utilizar (...) o pasar esos objetos. El intercambio y encendido de cigarrillos es uno de los gestos más consistentes de Hawks para comunicar estados de cercanía humana o distancia. La mayoría de sus filmes contienen al menos una

parte crucial del “asunto cigarrillo”. (Los cigarrillos) representan los tipos esenciales de funciones narrativas que los objetos deben representar en historias como las que él cuenta (Mast 1982: 50).

Los cigarrillos son fundamentales en escenas de películas como: *Sólo los ángeles tienen alas*, *Luna nueva*, *Tener y no tener*, *El sueño eterno*, *Río Rojo*, *Río Bravo* o *Hatari!* entre otras. Describimos de forma detallada el uso de los mismos como “objetos expresivos” en los tres largometrajes que constituyen el corpus de esta Tesis. Un análisis detallado del uso de los cigarrillos en los otros tres filmes se encuentra en el apartado “El uso de los manipuladores en otros filmes de Hawks”.

### **C) Transacciones complementarias Niño – Niño (N-N)**

Hemos encontrado únicamente tres transacciones que responden a este esquema. Una se identifica con el juego, en el que los participantes se divierten, otra con la expresión mutua de emociones y la última con el intercambio de quejas.

#### **· Juego y diversión**

1) Los periodistas están en la sala de prensa cuando escuchan el ruido de varios disparos. Earl Williams se ha fugado. Hildy sale inmediatamente a la calle. Corre detrás de un hombre que le proporciona información de cómo el condenado a muerte logró huir. Vuelve a la Audiencia y llama a Walter para contárselo.

Hildy.- Escucha con atención. Parece que el médico psiquiatra, ese Doctor Egelhoffer, fue a ver a Earl Williams para comprobar su estado mental de una manera definitiva y hacerle coordinar todos sus movimientos. Entonces, decidió reconstruir el crimen tal como se había realizado para estudiar el poder de concentración de Williams. Ya llego a ello. (En respuesta a Walter, que le pide que se dé prisa). Naturalmente, tuvo que entregar el arma a Williams para poderlo hacer y, ¿quién crees que le entregó ese arma? El *sheriff*.

Walter.- Ja, ja, ja. ¿No me digas? Ja, ja, ja.

Hildy.- Hablo en serio. No soy lo bastante lista para inventarlo. El *sheriff* entregó su revólver al profesor y el profesor se lo dio a Williams, que disparó contra el profesor. Como lo oyes. Estupendo, ¿eh? Si el *sheriff* hubiera abierto la puerta de la cárcel, las cosas no hubieran salido mejor. ¿Quién? No, la herida de Egelhoffer es de cuidado. Se lo han llevado al hospital donde temen muy mucho que se recupere.

Hildy y Walter se divierten al reconstruir la reportera paso a paso cómo consiguió Earl librarse del psiquiatra y del *sheriff*.

- Expresión mutua de emociones

1) Walter ha hecho creer a Hildy que quiere que se marche con Bruce a Albany. Bruce llama para decir que está en prisión de nuevo. Ella se ha puesto a llorar.

Hildy.- ¿Dinero falso? ¡Oh! ¿De dónde los sacaste? ¿Que te lo di yo? ¡Oh! Lo sé, lo entiendo perfectamente (comienza a llorar).

Walter.- Nena, vamos, no llores. Nunca habías llorado antes. Yo no quería hacerte llorar.

Hildy.- Querer que me fuera con Bruce. Yo no sabía que estaba en la cárcel. Y pensar que ibas a dejarme que me fuera con él. Sin tratar de impedírmelo, sin hacer nada. Creí que ya no me querías.

Walter.- ¿Cómo has podido pensar cosa semejante?

Los dos operan desde el N. Hildy expresa tristeza y Walter sorpresa. Estamos en los últimos minutos del filme y es la primera vez que Walter y Hildy protagonizan un intercambio de este tipo.

Al escuchar decir a Hildy lo del dinero falso, Walter posa el teléfono en la mesa, se toca el nudo de la corbata (adaptador de objeto) y camina en dirección a la puerta.

- Intercambio de quejas

1) Los periodistas comparten quejas sobre su oficio.

Periodista 1.- Pues debe ser agradable poder dejar todo esto y descansar.

Periodista 2.- A mí me ofrecieron trabajo en publicidad el año pasado. Debí haber aceptado.

Periodista 3.- Eso quisiera yo, un trabajo tranquilo.

Periodista 1.- Con mesa y secretaria, y no me molestaría que fuera rubia.

Los tres han activado el mismo Estado, el N, para lamentarse.

#### **4.4.4.1.2 Complementarias compuestas**

En *Luna nueva* no hay transacciones de amistad o de intimidad (en las que las personas establecen transacciones A-A y NN) ni siquiera entre los protagonistas. Como hemos

indicado en el apartado anterior, únicamente se comunican de N a N en dos ocasiones. La relación entre Molly Malloy y Earl Williams tampoco es de amistad o intimidad sino que responde, como explicamos en el siguiente apartado, a transacciones complementarias asimétricas del tipo P-N / N-P al igual que la de Bruce y Hildy.

La relación de los periodistas se aproxima al *compañerismo* porque entre ellos hay alguna transacción A-A (al deducir que Walter impedirá que Hildy se marche), intercambian prejuicios relacionados con el caso de Williams (PP) y, aunque no se divierten juntos ejerciendo su profesión, sí intercambian quejas sobre la misma (N-N).

#### 4.4.4.1.3 Complementarias asimétricas

##### A) Transacciones complementarias Niño – Padre (N-P)

*Luna nueva* no presenta ninguna relación de admiración pero sí otras que se ajustan a este esquema y que ejemplificamos a continuación.

- Una persona manifiesta a otra lo que piensa o siente, le desafía o se queja de algo (N) y ésta le da órdenes, la critica o trata de persuadirla (P).

1) Bruce vuelve a prisión por culpa de Walter. Esta vez, le acusan de intentar contratar los servicios de una prostituta. La madre de Bruce ha estado en la sala de prensa para reprochar a Hildy su actitud. La reportera dice querer acompañarla a la cárcel para recoger a su prometido.

Walter.- (Agarra a Hildy).

Hildy.- Walter, suéltame.

Walter.- ¿A dónde crees que vas?

Hildy.- Voy con ella, tengo que sacar a Bruce de la cárcel. Walter: ¿Por qué tienes que hacerme esto a mí? (Trata de ponerse su abrigo para salir).

Walter.- ¿Sacarlo de la cárcel? ¿Cómo puedes preocuparte de un hombre que está tan tranquilo en la comisaría mientras pasa todo esto? ¡Hildy, es la guerra! ¡No puedes abandonar!

Hildy.- ¿Quieres bajar de las nubes? Ahí tienes el artículo, ya puedes publicarlo en primera plana: “Earl Williams capturado por el *Morning Post*”. Ya tienes preparado el artículo y ahora me marchó.

Walter.- ¡Qué idiota eres! ¿Qué es eso de que te vas a ir?

Hildy.- ¡Lo que has oído!

Walter.- Hay 365 días en el año para casarse, ¿pero cuántas veces tienes a un asesino encerrado en un buró?  
¡Sólo una en la vida, Hildy! ¡Tienes en tus manos a toda la ciudad!

Hildy.- Sí, lo sé, lo sé.

Hay un contraste llamativo entre las palabras de Hildy y el tono que emplea al pronunciarlas cuando afirma: “Walter, suéltame”. Su tono no es tajante sino más bien triste. Al principio, parece forcejear con él pero, pronto deja de oponer resistencia y, cuando se lamenta “¿Por qué tienes que hacerme esto a mí?” permanece muy cerca de él. Paralenguaje y proxémica nos revelan de nuevo sus verdaderos deseos e intenciones.

Habla a Walter desde el NR y desde el NA. Walter lo hace desde el PC al insultarla: “Eres idiota, tienes menos cerebro que un pez”, criticarla y decirle lo que debe hacer. Comienza a imponerle una serie de prohibiciones y ella le culpa de su suerte “¿Por qué me has metido en este lío?”.

2) Bruce vuelve a cambiar de actitud debido la pasividad de Hildy.

Bruce.- Sí, sí. Soy como algo que se tiene en la nevera, ¿no?

Walter.- Sí.

Bruce.- No me quieres.

Hildy.- Eso no es verdad. Dices que no te quiero y sabes muy bien que eso no es cierto.

Bruce pasa al NR para provocar a Hildy que sigue a lo suyo. Entonces le espeta: “No me quieres” (NN). Ella le responde desde el P.

3) Parece que Bruce consigue que Hildy le preste atención por un momento, pero enseguida vuelve a su artículo. Se resigna y abandona la sala de prensa solo.

Bruce.- Hildy, creo que no me quieres, ¿no?. Y recuerda, si cambias de opinión, me voy en el tren de las nueve.

Hildy.- Si me quieres, has de quererme como soy, y no intentar cambiarme en otra cosa. No soy una mujer como las demás; soy una periodista.

Se lamenta: “Creo que no me quieres, ¿no?” (NA), pero le vuelve a recordar la hora de su tren. La obsesión de la reportera con su oficio se puede ver claramente en este momento en el que exclama: “No soy una mujer normal; soy una periodista” (PC). Por otro lado es muy



significativo que diga: “Si me quieres, has de quererme como soy, y no intentar cambiarme en otra cosa”. Él no ha intentado cambiarla. La que evita reconocer que teme tener una familia e intimidad y prefiere vivir para su trabajo es ella. Pero ya sabemos que es muy habitual culpar a otros de nuestros propios actos para sentirnos bien. Gerald Mast ve en esta afirmación “otra prueba inconsciente de sus aspiraciones conscientes que ella va a revelar con impotencia” (Mast, 1982: 231).

4) El *sheriff* Hartwell se encuentra con el Doctor Egelhoffer, encargado de diagnosticar si Williams está o no cuerdo.

*Sheriff*.- Hola doctor. Siento lo de retrasarme.

Egelhoffer.- Présteme atención.

*Sheriff*.- Es que estos periodistas no me dejaban en paz. Mire, querían que ahorcara a Williams a una hora conveniente para ellos. Hola, Earl.

El *sheriff* se mueve desde el NA al pedirle disculpas y al justificar su tardanza culpando a los reporteros y lamentándose. Egelhoffer responde desde el P dándole una orden.

5) Earl Williams interrumpe la conversación entre el *sheriff* Hartwell y el doctor Egelhoffer que estaban hablando sobre si celebrar o no un encuentro con los reporteros.

Earl Williams.- Doctor, estoy terriblemente cansado. ¿No podría volver al calabozo?

Egelhoffer.- ¡Oh! No me acordaba que estaba usted aquí. No. Tenemos que hacerle algunas preguntas. *Sheriff*, ¿tiene la bondad de apagar las luces?

*Sheriff*.- Enseguida, doctor.

Egelhoffer.- Le haremos un examen meticuloso de sus reflejos. Lamento causarle tantas molestias. Vamos a ver, Williams. Usted sabe, naturalmente, que le van a ejecutar. ¿Se siente usted responsable de lo que hizo?

Earl Williams.- Soy inocente, no fue culpa mía.

Earl vuelve a actuar desde el NA al lamentarse y mostrarse como una víctima. Su tono es débil y su voz se entrecorta. El doctor le responde desde el PC. Al igual que el *sheriff*, que se refiere a la muerte de un hombre como quien habla del tiempo, el doctor demuestra que es un mal profesional. Ni siquiera analiza a Williams desde el punto de vista de su especialidad, la psiquiatría. Además, carece de empatía ya que le espeta: “Usted sabe naturalmente que lo van a ejecutar”. Cavell llama la atención sobre la luz “monstruosa, sádica” con que Egelhoffer

apunta a Earl. Es la misma luz “que se ve en cada una de las salas del juzgado” y bajo la que “se nos muestran (los) acontecimientos”. Por tanto, los espectadores se convierten “al mismo tiempo (en) inquisidores y víctimas, igual que Hildy” (Cavell, 1999: 184). Inquisidores, porque se nos presentan una serie de hechos para que los observemos y podamos juzgarlos. Hildy hace preguntas a sus compañeros, se entrevista con Williams, habla con Coll, escucha a Molly Malloy y se forma una opinión que plasma en un artículo periodístico con el que influye en otros seres humanos. Víctimas porque se nos somete a un autoexamen. En su caso, Hildy, pasa por varias situaciones, pruebas, que le llevan a elegir casarse de nuevo con Walter. El director emplea la luz como un elemento para establecer una relación con el espectador, para lograr que éste se introduzca en el filme y adquiera el punto de vista de Hildy. La entrevista “inhumana entre el psiquiatra oficial, el Profesor Egelhoffer, y Earl, una entrevista de la que Earl es esencialmente excluido mientras el profesor y el *sheriff* Hartman dilucidan quién saldrá fotografiado en los periódicos”, contrasta considerablemente con la de Hildy (Mast, 1982: 226). Quizás, cuando Hawks se burla de los psiquiatras y otros especialistas que pretenden conocer la mente humana, y dota a una no profesional del tema (Hildy) de cualidades como la sensibilidad, la empatía y la comprensión pretende mostrar que más importante que la teoría es la intuición. Se oye un gran ruido que interrumpe la escena. Parece el sonido de varios disparos. En la sala de prensa todos corren hacia la ventana para ver qué está ocurriendo. Después de sugerir la incompetencia del *sheriff* y el doctor, se hace lo mismo ahora con los periodistas. Williams se ha fugado y entonces sí que se ponen en marcha. No se han preocupado de analizar o investigar el caso, de tratar de entenderlo, pero sí que les interesa cubrir una información impactante.

Hildy observa el ajetreo, ve como sus compañeros salen a la calle en busca de Williams como si los llevara el diablo. Por un momento, parece dudar qué hacer, ir donde está Bruce o detrás de la noticia pero, de pronto, salta sobre el teléfono y llama a Walter. Este hecho, que se contradice con el discurso que pronunciaba unos minutos antes sobre su abandono inminente del periodismo, demuestra nuevamente su querencia por Walter y su profesión. El concepto de ruido en Berne coincide con esta descripción. Considera que de la contradicción entre lo que las personas hacen y dicen se obtiene la información más importante.

- Una persona pide ayuda o se lamenta (N) y otra decide o no apoyarle o mostrar comprensión (P).

1) Hildy y Earl hablan sobre la situación en la que se encuentra el preso.

Earl Williams.- Mire, no puedo alegar locura porque estoy tan cuerdo como cualquier otro.

Hildy.- Usted no quería matar a aquel policía.

Earl Williams.- Claro que no. Eso va contra todo aquello en lo que yo siempre he creído. Ellos saben que fue un accidente, que no soy culpable. Pero el mundo es así.

Hildy.- Sé lo que quiere decir. (Dándole un cigarrillo). Perdón si está manchado de carmín.

Earl se presenta como un ser desvalido al que dan ganas de proteger. Esta idea se desprende de sus palabras, de su tono de voz (débil y dubitativo), de sus gestos (camina lentamente, cabizbajo), de su expresión facial (triste) y de su aspecto físico (es un hombre pequeño y delgado). Vemos que se compadece de sí mismo, es victimista y pesimista: “Ellos saben que fue un accidente... pero el mundo es así”. Su actitud se podría resumir en la frase “No soy yo, es el mundo”. Actúa desde el NA y Hildy le responde desde el PP mostrándole comprensión. La reportera parece afectada por el caso de Earl. Con la mirada baja, coge un cigarrillo, lo enciende lentamente con una cerilla y se lo pasa al preso. Su paralenguaje no es el habitual: el volumen de su voz es bajo y habla lentamente. La empatía de Hildy con Earl se expresa por medio de este cigarrillo. Se lo pasa a través de la reja de la jaula que les separa y en la que está encerrado. De esta forma, entran en contacto ya que le entrega un objeto que ha tocado con sus manos y sus labios y que ahora sujeta él.

2) Earl Williams entra en la sala de prensa por la ventana. Apunta a Hildy con un revólver mientras le ordena que cuelgue el teléfono.

Earl Williams.- ¡No se mueva! Quizás sea usted amiga mía o quizás no, pero no se acerque más. ¡No puede uno fiarse de nadie en este mundo!

Hildy - No se lo reprocho. Si yo fuera usted, tampoco me fiaría.

Earl Williams.- ¡No haga eso! ¡Cuélguelo! ¡Cuélguelo! ¡Le aseguro que si intenta algo, lo mato! ¡Y usted sabe que puedo hacerlo!

Hildy.- Sí podría, pero no lo hará. Usted no quiere matar a nadie.

Earl Williams.- Tiene razón, no quiero matar a nadie.

Hildy.- Estaba segura.

Williams se mueve desde el N depresivo y quejumbroso. Emplea el alegato psicológico como ya le vimos hacer en su primer encuentro con la reportera. Es una forma de evitar responsabilidad: “No puede uno fiarse de nadie en este mundo”. Por momentos habla desde el PC lanzando amenazas. Ella le ofrece comprensión y apoyo (PP).

3) Hildy está encerrada en la sala de prensa con Earl. Molly llama a la puerta y le pide a la reportera que le diga dónde están los demás periodistas.

Molly.- ¡Escuche: le tienen rodeado! ¡Le van a matar como a un perro!

Hildy.- También te buscan a ti. Si fueras lista, te irías enseguida.

Molly.- ¡Para qué! ¡Dígamelo si lo sabe! ¡No temo a esos malditos!

Hildy.- Está bien, te lo diré. Están en la calle centro. Allí los encontrarás.

Molly.- ¡Allí es donde él solía...!

Hildy.- Sí.

Molly actúa desde el NA con sus lamentos. Hildy desde el PP aconsejándole y explicándole donde están los periodistas. 4) Hildy le ha dicho a Molly dónde se encuentran los reporteros. Justo cuando se dispone a salir, Earl Williams, que estaba escondido, la llama.

Williams.- ¡Molly! ¡Molly! ¡No te vayas!

Hildy.- ¡Vaya! Adelante, Molly.

Earl Williams.- Hola, Molly.

Molly.- ¿Cómo has llegado aquí?

Earl Williams.- Por el canalón. ¡Yo no quería matarle! ¡De verdad que no!

Molly.- Lo sé.

Earl Williams.- Tú me crees, ¿verdad Molly?

Molly.- Claro que te creo.

Earl Williams.- Gracias por las rosas. Eran muy bonitas.

Molly.- De nada, Earl. De nada.

La misma transacción se produce entre Molly y Earl. Ahora es ella la que actúa desde el PP apoyándole e intentando protegerle. Hildy no puede evitar lanzar uno de sus sarcasmos.

4) Williams entra en la sala de prensa y apunta a Hildy con una pistola. La dispara sin querer.

Earl Williams.- ¡Creo que ya no tiene balas! ¡Estoy muy cansado, muy cansado!

Hildy.- ¡Ya basta!

Earl Williams.- ¡No me importa! ¡No me importa morir! (...) ¡Ojalá me llevarsen allí otra vez y me...! ¡No podría soportar otro día como éste!

Earl se mueve desde el NA al actuar de un modo derrotista y quejumbroso. Se presenta como una víctima. Hildy actúa desde el PC al hablarle de una forma que no admite discusión.

## **B) Transacciones complementarias Padre – Niño (P-N)**

### **· Afecto**

1) Hildy y Walter acaban de cerrar un trato en el restaurante en el que almorzaban. Ella escribirá un artículo sobre Earl Williams y él contratará una póliza de seguro en la compañía de Bruce. Antes de despedirse de Bruce, la reportera le pide que le entregue el dinero que tenga.

Hildy.- Nada, ¿cuánto dinero llevas encima?

Bruce.- Todo lo que tenemos, 500 dólares.

Hildy.- Pues dámelos.

Bruce.- Tengo que sacar los billetes.

Hildy.- Los sacaré yo.

Bruce.- Pero, Hildy.

Hildy.- Sé lo que hago. Acabaría engañándote con algún juego.

Bruce.- Si yo no juego.

Hildy.- He conocido a muchas personas que no jugaban hasta que encontraron a Walter.

Bruce.- Está bien, pero recuerda que es todo lo que tenemos en el mundo.

Hildy.- Lo sé, lo sé.

La relación entre ambos es como la de una madre con su hijo (P-N). Como en este caso, suele darle indicaciones de forma amable y justificada (PP). Él obedece (NA) aunque ponga algunas pegas. A continuación, se cumple lo que ha dicho la reportera y Burns trata de hacerse con el dinero de Bruce. Este hecho demuestra que lo conoce perfectamente.

2) Walter y Bruce están en el despacho del primero, que le ha entregado un cheque como pago por el seguro de vida. Hildy está en la sala de prensa. Telefonea a Bruce y le indica dónde debe guardarlo.

Hildy.- ¿Esta él ahí? Escúchame bien, Bruce. No quiero que vayas por ahí con ese cheque en el bolsillo. Pues porque sí. Sí, claro. Ya sé todo eso Bruce pero es que hay una superstición entre los periodistas que dice que el primer cheque grande que se tiene se debe guardar en el sombrero. En el sombrero. Trae buena suerte.

Periodista.- Hace veinte años que soy periodista y no lo sabía.

Hildy.- Ni yo. Sé que parece una tontería pero hazlo por mí. Sí, ahora mismo.

Bruce.- Un momento. Ya está, ya lo he hecho. ¿Algo más? Ah, sí, sí, sí. Está bien, se lo diré. Adiós.

Le cuenta una historia absurda para que haga lo que ella le pide. Su objetivo es que Walter no le robe el cheque. Es un recurso que suele emplearse con los niños pequeños para que obedezcan. Después le ruega: “Hazlo por mí” como si hablara con un hijo que desea mantener satisfecho a su padre o madre. Como él no actúa de inmediato como ella quiere, su Yo salta al PC y, directamente, le da una orden. Él obedece y responde “¿Algo más?”. No suele replicarle y siempre intenta hacer su voluntad. Ella es dominante con él.

Poco después, Bruce vuelve a escena. Llama para contar que está en la cárcel. Los ojos de Hildy están ahora muy abiertos y muestran sorpresa. Los periodistas hacen gala de su intuición (Pequeño Profesor, A en el N) al descubrir la naturaleza de la relación entre la reportera y su prometido: “Mamá le suena la nariz a su cachorro”.

3) Hildy va a buscar a Bruce a la cárcel. Lo han acusado de robar un reloj.

Bruce.- Te aseguro que soy inocente. Yo no he hecho nada. Jamás he robado un reloj en mi vida.

Hildy.- Ya lo sé, Bruce. Ya sé que no. Mike, suéltalo ya.

Bruce.- ¡Yo nunca he robado!

Hildy.- Por favor, Bruce. ¿Quién le ha acusado? Louie, el mayor granuja de la ciudad.

Bruce.- Yo nunca he robado.

Hildy.- Por favor. Está bien, Mike. Creo que debes leer mañana el *Post*.

Bruce.- No puedo entender cómo me ha ocurrido esto. Yo... yo no tengo ningún enemigo.

Hildy.- Estoy segura de eso. ¿Tienes el cheque?

Bruce.- Sí, aquí lo tengo. Lo de mi arresto no lo entiendo. Al principio pensé que Burns podía tener que ver algo con ello, pero luego comprendí que mis sospechas no tenían fundamento.

Hildy.- ¿Por qué?

Bruce.- Porque es muy buena persona.

Hildy.- ¡Oh!

Bruce.- Sí, he podido darme cuenta.

Hildy.- ¿Qué te pasa?

Bruce.- ¡He perdido la cartera!

Hildy.- ¿Sí? Bueno, es igual. Yo tengo el dinero. Y lo mejor será que me des el cheque.

Bruce.- ¡Y la fotografía nuestra en las Bermudas!

Hildy.- No te disgustes, Bruce. Te faltarán muchas cosas más. No, Bruce, espérame aquí. Volveré dentro de diez minutos y tomaremos el primer tren.

Bruce se mueve desde el NN y desde el NA. Hildy desde el PP. En este tipo de intercambio la comunicación puede fluir infinitamente pero su relación no es de amor o intimidad. Al primero le corresponde una transacción complementaria simétrica, entre iguales psicológicos (NN), y a la segunda una complementaria compuesta (A-A Y N-N).

El ingenuo Bruce no entiende cómo ha podido acabar en prisión. La intuición le falla y esto le lleva a no saber con quién está tratando.

4) Walter ordena a Vicky, una prostituta, que se acerque a Bruce mientras espera a Hildy en la puerta de la Audiencia. Así, parecerá que está contratando sus servicios. La policía lo ve y lo detiene por segunda vez. Bruce llama a Hildy para contarle lo ocurrido.

Hildy.- Bruce, ¿no estabas abajo en el...? ¿Qué? ¿Detenido otra vez? ¿Y ahora por qué motivo?

Bruce.- Bueno, lo han llamado abuso. No, no lo he hecho, Hildy. Yo estaba sentado en el taxi, en donde me dejaste y, una joven pareció sufrir un mareo. ¿Eh? Pues es bastante... Sí, es rubia. Muy rubia.

Hildy.- Ya sé lo que ha ocurrido. Un momento (corre hacia una de los teléfonos que tiene a su izquierda). Póngame con Walter Burns. Hildy Johnson. (Vuelve al otro teléfono). Bruce, ¿dónde estás? Espera un momento. (Va de nuevo al teléfono de su izquierda). ¡Walter! Estaba ahí hace un minuto. (Se burla del telefonista). ¡No puede ponerse señorita Johnson! ¡Maldito embustero! (Vuelve al teléfono de su derecha). Oye, oye. No, no. Ahora no puedo ir para allá. Dentro de 20 minutos. Verás, tengo que esperar a... Te lo diré cuando vuelva.

Nuevamente, comprobamos cómo Bruce actúa con Hildy como un niño. Fácilmente podríamos sustituir la palabra Hildy por mamá. Ella vuelve a llamar a Walter para criticarle. Como vemos, la misma historia se repite una y otra vez. Si realmente deseara marcharse recogería a Bruce en la prisión y se iría. En lugar de eso insulta a Walter: “Cuando le ponga la mano encima a Walter lo mataré”.

Hay un objeto muy revelador: el teléfono. Con el que tiene a su derecha habla con Bruce y con el de su izquierda con Walter. Uno representa la vida que ha llevado hasta ahora como periodista y esposa de Walter Burns y el otro la que dice querer comenzar como ama de casa

y esposa de Bruce. Observamos cómo corre rápidamente de un teléfono a otro. Esto refleja su lucha interna al igual que el gesto de mover y mirar primero una de sus muñecas y luego la otra para saber qué hora es.

5) Bruce, Hildy y Walter comen juntos en un restaurante. Están hablando de la decisión de Hildy de abandonar el periodismo.

Bruce.- Debe ser una bonita profesión Hildy. ¿Estás de verdad segura?

Hildy.- Bruce, ¿qué quieres decir?

Bruce.- Pues quiero decir que si no tienes alguna duda de cualquier cosa. No, esta es tu oportunidad de tener un hogar y, lo que tú dijiste, de ser un ser humano. Yo te daré esa oportunidad.

Se muestra comprensivo con ella ya que trata de que no actúe de forma precipitada (PP). Ella le formula una pregunta desde el desconcierto (NN) y él actúa de forma protectora.

Por otro lado, Walter permanece muy atento a la conversación. Cuando Bruce formula la pregunta, rápidamente, mira de reojo a Hildy, vuelve a mirar a Bruce y baja la mirada al mismo tiempo que mueve sus labios ligeramente hacia fuera. A continuación, mira a Baldwin de nuevo, baja la mirada, tuerce los labios un poco hacia la derecha y posa sus ojos en él. En su cara hay una ligera expresión de alegría. A través de estas claves no verbales (mirada, autoadaptador y expresión) comprendemos lo que está pensando. Le sorprende la ingenuidad de Baldwin que, más que un obstáculo, es una ayuda para poner en marcha la maniobra que le permitirá retener a Hildy. Parece decir: “¡Pobre idiota!”.

Estos detalles se aprecian claramente gracias al lugar central que este personaje ocupa en el plano: “El plano de Hawks permite a Walter Burns dominar esta escena del almuerzo visual y narrativamente; sentado entre Bruce y Hildy (...), Walter sirve de centro visual y espiritual de la fuerza e interés de la escena” (Mast, 1982: 220).

6) Los periodistas se burlan de Molly y ella les replica. La situación es cada vez más tensa. Uno de ellos le exige que se vaya y la agarra. Hildy se lleva a Molly fuera.

Hildy.- Vamos Molly. Ven conmigo.

Molly.- ¡No son seres humanos!



Hildy.- Sí, los conozco muy bien.

Molly.- ¡No han hecho más que mentir! ¡Todo lo que han escrito son mentiras!

Hildy.- Lo sé, Molly, lo sé.

Molly.- ¿Por qué no me escuchan? ¿Por qué no quieren escucharme?

Hildy la apoya y la consuela (PP). Ella actúa desde el NA lamentándose.

Para Robin Wood la importancia de Molly Malloy en el filme se deja ver en esta escena en la que “afea la insensibilidad de los periodistas” (Wood, 2005: 88). La sala de prensa, escenario de las burlas y crueldades de los reporteros, queda en silencio, aproximadamente unos 15 segundos, tras la salida de Molly.

Hawks ejecuta un inmenso cambio de tono mostrando que los hombres son conscientes de su insensibilidad, que su insensibilidad (como la de los hombres de *Sólo los ángeles tienen alas*) es el camuflaje que les permite hacer su trabajo. Hawks rompe el silencio con el ring del teléfono (Mast, 1982: 226 y 227).

Por un momento, parece que los redactores se sienten culpables de su comportamiento. La idea se desprende de la mirada de todos (que apunta hacia abajo) y de los adaptadores de objeto y autoadaptadores que emplean cuatro de ellos. Uno se apoya en la pared, da vueltas a su cigarrillo, lo tira al suelo y pasea por la habitación con las manos en los bolsillos. El que está de frente a la cámara apaga su cigarrillo, toca su sombrero, agarra una de sus manos con otra y apoya en ellas la mitad de la cara. Un tercero se lleva a la boca un objeto que parece ser un lápiz. El que la ha agarrado saca algo del bolsillo de su camisa y lo tira al suelo con fuerza, se mete las manos en los bolsillos y arrastra la punta del pie.

- Una persona trata de imponer algo a otra y ésta acepta o se lamenta

1) Hildy corta la conversación con Williams para informar a Walter de que está con él en la sala de prensa. Está exultante al pensar que podrá dar en exclusiva una noticia. También habla con Bruce, que está detenido por culpa de Burns.

Hildy.- ¡Póngame con Walter Burns! ¡Es urgente! ¿Diga? ¿Diga? ¿Eres tú, Bruce? Sí, ya sé que dije que iría enseguida, espera. Walter, ven aquí inmediatamente. Bruce, un segundo. Walter, escucha, tengo aquí a Williams. Sí, aquí, en la sala de prensa. De verdad, no te engaño. Date prisa. Bruce, esto es algo sensacional. ¡He capturado a Williams! (Llaman a la puerta) ¡No se mueva! ¡Un momento! Escucha, Bruce, en cuanto se lo haya

entregado al periódico bajaré. ¡No puedo ahora! ¡Bruce, ¿no te das cuenta?! ¿Quién es?

Hildy actúa desde el P con Walter y Bruce. Indica a ambos lo que hacer: el primero debe acudir cuanto antes a la sala de prensa y el segundo esperar. Aunque no escuchamos a Bruce, por las respuestas de Hildy, intuimos que le pide que vaya a recogerle a prisión (N).

Nuevamente, se emplean dos teléfonos para representar las dos vidas de Hildy (la que ha llevado hasta ahora y la que dice querer llevar) y su lucha interna. Para Mast el hecho de que el teléfono a través del que habla con Bruce se rompa es algo “significativo” que sugiere “el comienzo del colapso en su cariño” (Mast, 1982: 230).

2) Williams aparece en escena porque Walter, sin darse cuenta, ha dado tres golpes en el buró. El fugitivo da entonces otros tres golpes: esa es la contraseña que ambos utilizan para saber que Earl sigue respirando dentro del mueble.

Walter.- Guarden el revolver.

Hildy.- Es inofensivo.

Señora Baldwin.- ¡Ay Dios mío!

Walter.- Largo de aquí, maldita bruja.

Señora Baldwin.- ¡Salir! ¡Quiero salir de aquí!

Bruce.- Mamá.

Earl Williams.- Adelante, mátenme.

El ritmo de *Luna Nueva* es en general muy rápido, pero ahora podríamos calificarlo de frenético. A través de varios planos rápidos, que se intercalan, vemos cómo cada periodista informa sobre la aparición de Earl Williams de un modo distinto. Lo único que tienen en común sus crónicas es que son impactantes, sensacionalistas y faltan a la verdad: “Estaba inconsciente cuando abrieron el mueble”, “Salió como una fiera”, “Luchó desesperadamente”, “Golpeó a un guardia”, “Quiso abrirse paso a tiros pero su revólver no funcionaba”. Vuelve a quedar patente su falta de ética y profesionalidad. La situación es cómica porque, en realidad, el pobre Williams, casi no se tiene en pie. Ha pasado mucho tiempo encerrado en el buró respirando con dificultad. Como de costumbre, opera desde el NA: “Adelante, mátenme”. Walter se dirige a la señora Baldwin desde el PC dándole una orden de forma despectiva. Ella actúa desde el NA lamentándose porque está asustada.

- Una persona critica a otra o le habla desde la exigencia y ésta responde con ingenuidad.

1) Walter finge confundir al prometido de Hildy con un anciano. Cuando se dirige al verdadero Bruce Baldwin le hace varias observaciones sobre su aspecto.

Walter.- Bonito paraguas. Bueno, Bruce, ¿no le molestará que le llame Bruce, verdad?

Bruce.- No, desde luego.

Walter.- Después de todo, es casi como si fuéramos parientes. Verá, mi mujer, quiero decir su novia, en fin, Hildy... Hildy, la verdad es que llegué a pensar que te casabas con un hombre mucho mayor.

Hildy.- Ah, ¿sí? ¿Y qué te hizo suponer una cosa como ésa?

Walter.- No te preocupes, comprendo que tú no querías decir viejo en años. ¿Lleva usted siempre paraguas?

Bruce.- Amaneció bastante nublado y pensé que...

Walter.- Y botas de agua espero. Buen chico. Tiene que estar preparado para cualquier emergencia.

Es un arrogante que, nada más conocerlo, lo critica de forma sarcástica mientras el ingenuo Bruce se muestra desconcertado (NN) y responde a sus preguntas (NA). “ (...) (Su) caracterización llega a ser por momentos conmovedora. Sus inocentes reacciones ante Walter Burns, por quien descubre sentir un inmediato aprecio, muestran generosidad tanto como estupidez” (Wood, 2005: 90).

Los objetos vuelven a proporcionarnos información importante. Son somatoadaptadores que ayudan a caracterizar al personaje y proporcionan información sobre su personalidad.

2) El alcalde habla con Pettibone sobre el indulto que acaba de mostrarle.

Alcalde.- ¿Quién más había cuando le entregó esto?

Pettibone.- Nadie, estaba pescando.

Alcalde.- ¡Llámale por teléfono!

Pettibone.- No está. Está cazando patos.

Alcalde.- ¡Maldito! ¡Pescando, cazando patos...! ¡Un hombre que no hace nada durante cuarenta años, le eligen gobernador, y de repente se cree que es Tarzán de los monos!

Alcalde.- ¡Lee esto! ¡Loco dice! Usted sabe que Williams no está loco.

Pettibone.- No sé. Yo nunca he logrado verle.

El *sheriff* y el alcalde son exigentes con Pettibone (PC). Él les responde con ingenuidad (NN).

3) El alcalde acaba de explicar a Pettibone lo que debe hacer para cerrar el trato que le ha propuesto.

Alcalde.- Pero, ¿cómo va a entrar por esa puerta, hombre? Usted no entró por ninguna puerta. Ande, márchese y cierre la boca.

Pettibone.- Eh... sí, pero, ¿cómo sé yo...?

Alcalde.- Vaya a verme mañana a mi despacho. ¿Cómo se llama usted?

Pettibone.- Pettibone, ¿y usted?

Alcalde.- ¿Pettibone?

Pettibone.- ¿También?

Alcalde.- No, no, no. Lo único que tiene usted que hacer es marcharse y cerrar la boca.

El alcalde le habla desde el PC dándole órdenes al ver que no consigue lo que quiere con las transacciones angulares con las que aparentaba moverse desde el PP. Pettibone demuestra que es excesivamente ingenuo (NN) y habla de forma dubitativa (NA).

### **C) Transacciones complementarias Padre- Adulto (P-A)**

Definen la asertividad pero no hemos identificado transacciones de este tipo en el filme.

### **D) Transacciones Complementarias Adulto – Padre (A-P)**

- Apoyo

1) Hildy está entrevistando a Earl. Acaba de hacerle varias preguntas y parece que está llegando a una conclusión.

Earl Williams.- Sí era un buen orador.

Hildy.- (Le corta). Vamos a ver, Earl. Cuando se encontró con aquella pistola en la mano y el policía que avanzaba hacia usted, ¿en que pensó?

Earl Williams.- No lo recuerdo exactamente.

Hildy.- Debió usted de pensar en algo.

Earl Williams.- Pues...

Hildy.- ¿No sería en eso de la Producción para el Uso?

Earl Williams.- No lo sé, no, no...

Hildy.- (Le corta). ¿Para qué sirve una pistola, Earl?

Earl Williams.- ¿Una pistola? Pues para disparar, claro.

Hildy.- Por eso la utilizó usted, ¿no?

Earl Williams.- Puede ser.

Hildy.- Es lógico.

Earl Williams.- Sí lo es, sí. Claro, yo jamás había tenido un arma en la mano y para eso es para lo que sirven, ¿no? Quizá fue por eso por lo que...

Hildy.- (Le corta). Seguro que sí.

Earl Williams.- Sí, eso es lo que yo pensé, Producción para el Uso. Es muy sencillo. ¿Verdad?

Hildy.- Muy sencillo.

Earl Williams.- No hay ninguna clase de locura en ello, ¿verdad?

Hildy.- No, claro que no.

Earl Williams.- ¿Lo dirá usted así en su periódico?

Hildy.- Puede estar seguro.

Hildy va induciendo a Earl a que le dé la respuesta que ella quiere oír. La neutralidad de antes, en la que hacía preguntas para ir averiguando información, desaparece a favor de una cierta presión. Esto se aprecia en el hecho de que le plantea interrogantes pero no le deja responderlos, no le escucha. También en el cambio de su paralenguaje. En ciertos momentos su tono es más enérgico, su volumen más alto y su ritmo más rápido. “La estrategia de su entrevista consiste en manipular la sensibilidad poco instruida y torturada de Earl de modo que el preso exprese una idea absurda (...)” (Cavell, 1999: 181). La actitud de Hildy hacia él es ambivalente: empatiza con este hombre en el que reconoce a una víctima pero lo utiliza como noticia.

Earl acaba por aceptar la teoría de Hildy. En ese momento, ella tira el cigarrillo y lo apaga. Parece decir: “misión cumplida”. Gerald Mast considera que esta escena, escrita para la película por los guionistas de Hawks, muestra “lo bien que Hildy hace su trabajo, una habilidad que le proporciona igualdad en el mundo de hombres del periodismo, y que al ser una mujer lo puede hacer de una forma más sensible y empática que un hombre” (Mast, 1982: 224).

La teoría de la Producción para el Uso nos hace ver, por un lado, que Hildy es muy inteligente a la hora de encontrar un argumento aparentemente lógico para alcanzar su objetivo. Por otro, sugiere que el director del filme, como ya hemos apuntado, no tiene en buena consideración a los psiquiatras.

### **E) Transacciones complementarias Adulto –Niño (A-N)**

El consejo y la enseñanza formarían parte de ellas pero ninguna de estas relaciones se da en *Luna Nueva*.

### **F) Transacciones Complementarias Niño – Adulto (N-A).**

La súplica o petición de ayuda en *Luna Nueva*, sigue el esquema N-P como hemos visto en el apartado correspondiente.

#### **4.4.4.2 Las transacciones cruzadas**

##### *A) Quejumbrosas*

1) Bruce reaparece en la sala de prensa tras salir de la cárcel. Observamos que su modo de actuar no es habitual.

Hildy.- Bruce, ¿cómo has salido de la cárcel?

Bruce.- Sin tu ayuda, por supuesto (...). He tenido que llamar a Albany pidiendo 100 dólares para pagar la fianza. No sé qué van a pensar de mí en Albany. Han mandado el dinero a la comisaría.

Bruce no trata de complacer a Hildy como de costumbre. Ella le formula una pregunta desde el A esperando una respuesta desde el mismo Estado del Ego pero él opera desde el N en su versión quejumbrosa. Se trata de una transacción de transferencia: “Si el interlocutor se enfada las respuestas son N-P” (Berne, 2007: 38). Está molesto porque lo ha dejado en la cárcel mientras se dedicaba a fabular sobre los resultados de su noticia con Walter.

2) En la sala de prensa, los periodistas juegan a las cartas y fuman.

Periodista 2.- ¿Qué? ¿Seguimos con la partida?

Periodista 3.- No. Yo ya no.

Periodista 4.- Ya me he cansado. No gano nunca.

Ya hemos señalado que los reporteros suelen intercambiar quejas, pero en este caso se lamenta sólo uno de ellos. Cuando le preguntan si continúa jugando (A) él responde lamentándose de su mala suerte (NA).

3) Hildy consigue ver a Earl Williams después de sobornar al vigilante.

Hildy.- Me llamo Johnson, ¿quiere hablar conmigo unos minutos?

Earl Williams.- Bueno, no tengo otra cosa que hacer.

Hildy lanza un estímulo A-A y Earl responde con un lamento propio del NA.

En lugar de en una celda, Earl está encerrado en una jaula metalizada de gran altura. La habitación que la contiene también es de techos altos. Hildy, que suele emplear movimientos rápidos, enérgicos, entra en la habitación lentamente mientras se escucha cada uno de los pasos que va dando. Se nos muestra todo ello a través de un plano cenital que insiste en la soledad y el aislamiento del condenado.

B) *Arrogantes*

1) Walter y Hildy discuten.

Walter.- Mira, ¿por qué discutir, Hildy? Hagamos una cosa: vuelve a trabajar en el periódico y, si vemos que no podemos llevarnos de una forma amistosa, nos casamos otra vez.

Hildy.- ¿Qué?

Walter.- Lo que oyes. Yo no estoy resentido.

Hildy.- Walter, eres algo estupendo, en el sentido despreciable, claro. Y ahora haz el favor de callar para que yo pueda decirte lo que he venido a decir.

Walter.- Oye, podemos almorzar juntos.

Hildy.- Ya estoy invitada.

Walter.- Pues di que no vas.

Hildy.- No puedo hacerlo.

Walter.- Sí que puedes. Vamos.

Hildy.- Haz el favor de quitarme las manos de encima, ¿quieres?

Walter, como de costumbre, no presta atención a su interlocutor. No la escucha, no intenta

entenderla y sólo espera conformidad (PC). Actúa desde una posición de superioridad. Esto provoca desesperación en ella ya que se da cuenta de que es imposible que tan siquiera la escuche, que la deje expresarse, y también adquiere la misma actitud que él. Los dos establecen transacciones arrogantes.

2) Nada más entrar a la sala de prensa, los reporteros comienzan a atacar a Molly. Ella, al principio, les responde desde la rabia, pero después cambia de actitud.

Molly.- ¡Nunca dije que estaba enamorada de Earl Williams y que me casaría con él al pie del patíbulo! ¡Eso os lo habéis inventado! ¡Y también lo de que yo era la compañera de su alma, su alma gemela!

Periodista 1.- Y es así, ¿no?

Periodista 2.- Sí. No has dejado de rondar a ese hombre desde que le condenaron a muerte.

Molly.- ¡Eso es mentira!

Periodista 1.- Todo el mundo sabe que tú eres su novia.

Molly.- ¡He visto al señor Williams una sola vez en mi vida!

Molly, desde el A, desmiente datos concretos que han difundido sobre ella y aporta otros: “Le vi sólo una vez en mi vida”. Ellos, lejos de basarse en hechos objetivos, la acusan de ser la novia de Williams porque “todo el mundo lo sabe”. Actúan desde el prejuicio y la arrogancia (PC).

3) Los colegas de Hildy están leyendo su artículo y hablando de su vida privada. Uno de ellos se muestra contrario a lo que hacen.

Periodista 3.- No creo que sea correcto leer lo que escriben otros.

Periodista 2.- ¿Qué hablas tú de corrección? Eres el único que copiaría algo de lo que dice.

El periodista 3 emplea el A y le responden desde el PC, desde la superioridad, al acallarlo.

4) Los reporteros están apostando si Hildy se marchará o no. Entra en la sala de prensa y les interrumpe.

Hildy.- Yo admito la apuesta. ¿Es que no se puede salir de una habitación sin que habléis de una?

Periodista 1.- No te enfades, Hildy. Sólo decíamos que una periodista como tú no deja la profesión tan fácilmente.

Hildy.- ¡Oh! ¡Qué sabrás tú! Ya lo creo que puedo dejarla, y sin pensarlo siquiera. Voy a vivir como un ser



humano, no como vosotros (...)

Reprocha a los periodistas su actitud (PC). Uno de ellos trata de que no se moleste y de sacarle importancia al asunto (A). Ella le responde con desprecio: “¡Qué sabrás tú!”, alardea y fanfarronea (PC). Anuncia su marcha por segunda vez. Sin embargo, lo no verbal nos indica lo contrario que sus palabras. Acaba de ponerse el sombrero pero no sabe dónde está. Va a por su abrigo pero es incapaz de ponérselo correctamente. Introduce su brazo derecho en la manga izquierda y acaba por meter solo un brazo en una manga. Está muy nerviosa. No parece que este sea el estado de ánimo de alguien que dice estar encantado con la nueva vida que ha elegido llevar.

5) Entra en escena el alcalde que se encuentra con uno de los reporteros.

Periodista.- Señor alcalde, ¿qué opina de la manifestación de mañana?

*Sheriff*.- ¿Qué manifestación? ¡No habrá ninguna manifestación!

Periodista.- Pues el gobernador no opina de la misma manera. Con redacción.

Alcalde.- Pues yo afirmo que lo que dice el gobernador no es más que una sarta de mentiras.

El reportero efectúa una pregunta desde la objetividad (A) y el alcalde responde desde la superioridad con un tono despectivo y exigente. Desde el comienzo ya observamos el Estado desde el que se manifiesta, el PC. Es tajante y no duda en acusar al gobernador de mentir. Después, veremos cómo no tiene ningún reparo en elogiarlo ya que sus opiniones, manifestaciones y actos pueden contradecirse en cuestión de segundos. Dependen de su objetivo. No duda en amenazar, faltar a la verdad o sobornar para conseguir lo que desea. Su comportamiento nos resulta familiar: es igual que el de Walter Burns.

6) Un enviado del gobernador, Pettibone, llega con una orden de suspensión de la ejecución de Williams.

Alcalde.- ¿Qué quiere usted?

Pettibone.- ¿Es usted el *sheriff* Hartwell?

*Sheriff*.- No. Soy yo. ¿Qué pasa?

Pettibone.- Es usted difícil de encontrar, *sheriff*. Traigo un mensaje del gobernador.

*Sheriff*.- ¿Qué manda el gobernador?

Pettibone.- Es una orden de suspensión.

*Sheriff*.- ¿Qué dice?

Pettibone.- De la ejecución de Williams.

El *sheriff* y el alcalde hablan a Pettibone desde el PC en un tono de superioridad. El alcalde le espeta: “¿Qué quiere usted?”. El *sheriff*, que está allí con él y que carece de personalidad, imita sus formas. Esto no suele ser habitual en él al que estamos acostumbrados a ver actuar desde el NA con sus quejas, lamentos y justificaciones. Por tanto, responde desde el PC a una pregunta que le llega desde el A: “¿Es usted el *sheriff*?”.

Pettibone se mueve desde el A ya que simplemente hace su trabajo entregándoles el papel oficial que ordena que el preso no sea ejecutado. También responde de forma objetiva a las preguntas que ambos le hacen. El timbre de su voz (excesivamente agudo y en el que se intercalan altos y bajos), el gesto de su cara (tiene permanentemente una sonrisa bobalicona) y el sobre (que sostiene en sus manos y el *sheriff* coge pero él continúa buscando en los bolsillos de su chaqueta) revelan que tiene poca inteligencia y es bastante ingenuo. Nos recuerda a Bruce ya que a ambos se les caracteriza a través del mismo somatoadaptador: un paraguas. Lo lleva abierto y tropieza con el marco de la puerta al entrar.

### C) *Exasperantes*

1) Molly trata de explicarles, aportando datos objetivos, que no mantiene una relación con Williams. Como no le hacen caso, cambia de actitud.

Molly.- ¡Iba caminando bajo la lluvia sin sombrero ni chaqueta, como un perro enfermo, el día antes del tiroteo!

Periodista 1.- Dame dos.

Molly.- ¡Me acerqué a él como lo hubiera hecho cualquier ser humano!

Periodista 2.- Dos.

Molly.- ¡Le pregunté qué le pasaba y me dijo que le habían despedido después de haber trabajado catorce años en la misma empresa!

Periodista 1.- ¿Quién pone?

Periodista 2.- Yo subo a veinte.

Molly.- ¡Y le llevé a mi casa porque me dio mucha pena!

Periodista 1.- Graba eso.

Molly.- ¡Escuchadme, por favor! Os digo que estuvo ahí sentado hablándome toda la noche, ni siquiera me puso las manos encima. Y por la mañana, muy temprano, se fue y no volví a verle hasta el día en que se celebró el juicio. ¡Sí, atestigüé a su favor!

Periodista 1.- ¡Vaya testigo!

Molly.- Por eso me estáis acosando, porque Williams me trató con decencia y no como a un animal, y así lo dije.

Molly opera desde el NA justificándose y suplicando. Trata de conmoverlos, de tocar sus sentimientos. De su voz y sus gestos se desprende que está nerviosa y asustada. Emplea varios adaptadores de objeto y autoadaptadores para dar salida a su ansiedad: agarra su bolso por los extremos, agarra un teléfono, se lleva la mano a la cara, se muerde las uñas y, finalmente, vuelve a agarrar el teléfono.

Les está pidiendo ayuda ya que ellos tienen poder a través de sus artículos, pero no funciona porque carecen de empatía. No les importa que un hombre esté a punto de ser ejecutado o que el sistema político (alcalde) o el de prisiones (*sheriff*) funcionen mal. Son ajenos a todo eso y prefieren seguir aburridos matando el tiempo con la baraja entre calada y calada. Carecen de dos características que todo periodista debería tener: curiosidad y empatía. La transacción es cruzada exasperante porque en lugar de responder a su petición de súplica o ayuda continúan jugando a las cartas: “Dame dos”, “Yo subo a veinte”.

## 2) La Señora Baldwin llega a la sala de prensa.

Hildy - ¿Queréis dejar en paz a la chica? Y bien... ¡Señora Baldwin! ¡Mamá!

Señora Baldwin - ¡No me llames mamá! ¡Estás jugando al ratón y al gato con mi pobre hijo! ¡Le tienes encerrado!

Hildy - Yo se lo explicaré.

Señora Baldwin - ¡Nos has hecho perder dos trenes y creo que os ibais a casar mañana!

Hildy.- Estaré con ustedes en la estación dentro de cinco minutos.

Señora Baldwin.- No tienes que venir si no quieres. Dame el dinero de Bruce y puedes quedarte aquí para siempre.

Hildy.- Mamá, por favor...

Estamos acostumbrados a ver a una Hildy que actúa desde el P: es firme, da órdenes (a Walter, a Bruce o a los periodistas), insulta (a Walter, a Louie o a los periodistas), protege y aconseja (a Bruce y Molly). Habitualmente emplea la ironía. Es una de las pocas veces en todo el filme en que abandona el estado P y el A para actuar desde el N, en concreto desde el NA. La señora Baldwin se mueve desde el A al responderle con hechos aunque el tono que emplea es tajante.

Es curioso ver cómo cambian los gestos, tono y palabras de Hildy con la aparición de la madre de Bruce. Ahora se muestra dubitativa y sumisa: “Señora Baldwin, madre, puedo explicarle”, “Iré con usted enseguida”. Emplea un tono de súplica y alterna un heteroadaptador y un autoadaptador. Trata de ponerle la mano sobre el hombro (heteroadaptador) a la Señora Baldwin en varias ocasiones pero la quita rápidamente al ver su actitud. Mira al suelo, entrelaza sus manos y las frota (autoadaptador) para tratar de calmarse. Se inclina hacia delante buscando su cercanía, su aprobación.

3) Al ver cómo los reporteros agobian a Hildy, Molly decide distraer su atención.

Periodista 1 - ¿Dónde está Williams?

Molly.- Adivinadlo.

Periodista 2.- Vamos, Molly. Habla.

Molly.- ¿Hablar? ¿Ahora queréis que hable?

Periodista 1.- Sí.

Molly.- ¡Vaya! ¡Qué gracia! ¡Antes no queríais escucharme ni siquiera un minuto! ¡Y ahora queréis que hable!

Hildy.- ¡No les digas nada, Molly!

Molly.- ¡Déjame en paz! ¡Sé lo que hago!

Periodista 1.- ¡Tú no te metas en esto!

Molly.- ¿Por qué no quisisteis escucharme? ¿Por qué?

Periodista 2.- Vamos, habla.

Molly.- ¡No me pongas las manos encima!

Periodista 1.- ¿Dónde está?

Molly.- ¿Para qué queréis saber donde está? ¿Para escribir más mentiras? ¿Para vender más periódicos?

Periodista 2 - Eso no te importa.

Molly.- ¡Está bien, está bien! ¡Os diré lo que voy a hacer! ¡Os contaré un cuento! ¡Un cuento muy bonito! ¡Pero empezaré por el final!

Periodista 1.- ¡No lo hagas!

Los periodistas quieren que Molly les revele dónde está Williams, le están pidiendo que les ayude (N). Ella les responde con hechos. Finalmente, les desafía tirándose por la ventana.

Cuando la señora Baldwin afirma que su hijo le ha dicho que Hildy ha escondido a un asesino, la cámara enfoca a Molly que, agarrada a los brazos de la silla en la que está sentada (adaptador de objeto) y con expresión de terror, mira al buró donde está encerrado Williams.

De pronto, se levanta y corre hacia otra silla. Agarrada con ambas manos al respaldo de la misma (adaptador de objeto) grita: “¡Basta!”. Cuando los periodistas se acercan a ella y la hostigan, retira sus manos de la silla, se encoge de hombros, cierra el puño de su mano derecha (autoadaptador) y da un golpe con él contra su pierna. Uno de los periodistas la agarra por un brazo y, tras zafarse, agarra su mano izquierda con la derecha y tira de ella con fuerza (autoadaptador). Vuelve a formar un puño con la derecha (autoadaptador) y, tras anunciar lo que piensa hacer, se lanza por la ventana.

Molly protagoniza el momento más tenso y dramático del filme. Junto a sus expresiones faciales de tristeza y terror y su paralenguaje, los adaptadores de objeto y los autoadaptadores son fundamentales aquí para trasladarnos la profunda angustia en la que está sumido su personaje. James Walters considera que ésta deriva en parte de su “fracaso en el uso de las palabras con convicción en una sociedad en la que el lenguaje es quizás la divisa más fuerte (...). Empujada a la periferia, el salto la lleva temporalmente al primer plano” (Walters, 2008: 93).

La falta de empatía y escrúpulos de los reporteros, que ya se ha puesto de manifiesto en una escena anterior, en la que Hildy saca a Molly de la sala de prensa, roza aquí la caricatura. Ni siquiera el impactante salto por la ventana ha logrado conmoverlos. Sólo les preocupa si se mueve, si está viva o no, para poder contarlo.

#### *D) Insolentes o punzantes*

1) Hildy y Walter tienen puntos de vista diferentes sobre las circunstancias en las que se produjo su divorcio.

Walter.- Buena chica.

Hildy.- Si no fueras tan granuja...

Walter.- Soy un granuja, ¿eh? ¿Por qué no se lo dices a mi madre? A ella le gustaría esa palabra.

Hildy.- ¿Por qué prometiste no oponerte al divorcio e hiciste lo posible para que se tramitase lentamente?

Walter.- Sí, reconozco que te lo prometí, pero ya sabes lo que pasa: nunca echas de menos el agua hasta que el pozo se seca.

Hildy.- ¿Qué me dices de aquella idea de alquilar un avión para escribir en el cielo: "Hildy, no te apresures. Acuérdate de mi lunar. Walter"? Eso retrasó nuestro divorcio veinte minutos.

Walter.- Bueno, no me gusta presumir, pero sigo teniendo el lunar en el mismo sitio. Mira, Hildy, me comporté

como cualquier marido que no desea ver hundirse su hogar.

Hildy.- ¿Qué hogar?

Walter.- ¿Qué hogar? ¿Es que no recuerdas el hogar que te prometí?

Hildy.- Pues claro. El que íbamos a tener después de nuestra Luna de miel. Ja, ja, la Luna de miel.

Walter espera que Hildy adquiriera su punto de vista (PC). Ella le recrimina su actitud durante el proceso de divorcio y le presenta hechos como hace el A.

Hemos hablado del sarcasmo como uno de los rasgos distintivos de los personajes *hawksianos*. Otro de ellos es la forma en la que hablan: su tono y cadencia. La rapidez con la que Walter y Hildy se responden el uno al otro es delirante.

Algo que revela el poder del oído de Hawks para el diálogo. Para *Luna nueva*, deliberadamente, pegó breves coletillas verbales antes y después de cada discurso articulado y así los actores podían saltarse sus frases, pisárselas uno a otro, aumentando el ritmo del diálogo sin destrozar su inteligibilidad (Mast 1982: 49).

Cary Grant explica que cuando comenzó “a hacer películas un actor no tenía libertad para interrumpir un diálogo, pero en *Luna nueva* Rosalind Russell y yo nos interrumpíamos constantemente el uno al otro” (Grant, en Nelson, 2007: 97).

Hawks estaba muy preocupado por crear escenas verosímiles y no le importaba que los actores llegaran a cambiar el texto del guión con tal de conseguirlo. En palabras del propio realizador sus diálogos se construyen con un lenguaje:

Que Hemingway llama oblicuo o inclinado y yo lo llamo de tres bandas. Siguiendo la analogía de Hawks, tomada del billar, la charla no se mueve de un modo directo hacia su objetivo sino que rebota en varias direcciones, en varios ángulos, antes de alcanzar su blanco (Mast, 1982: 49).

El objetivo es que Hildy le explique a Walter que abandona el periodismo y va a contraer matrimonio de nuevo. Afirma querer ser ama de casa y disfrutar de la vida hogareña que no pudo tener con él. Sin embargo, antes de eso, se pierden en una larga discusión.

A continuación, ofrecemos otro ejemplo de lenguaje oblicuo tomado de otra película de Hawks, *Hatari!* (1962). Dos de los personajes, Chips y Kurt, están interesados en Brandy.

Pockets, que es más mayor y menos atractivo que ellos, también. Ambos tienen un accidente con su coche mientras tratan de alcanzar a unos animales. Brandy comprueba si están bien: a Kurt se le ha dislocado un hombro y Chips se ha hecho daño en una pierna.

Vuelven a subir a sus coches y Sean comenta con Dallas y Pockets que ha deducido que Brandy no está interesada en ninguno de los jóvenes por su actitud. Al llegar a la casa en la que viven, Pockets se cae de una valla. Brandy corre rápidamente hacia él. Está tremendamente preocupada por su estado de salud y él, que se encuentra perfectamente, finge estar mal para recibir sus atenciones.

Kurt y Chips entran en el salón a buscar hielo para tomarse una copa.

Kurt.- ¡Ah, caballeros! Muchas gracias por venir a socorrernos.

El Indio.- Parece que sobrevivirás.

Sean.- Dallas hizo un buen trabajo. ¿Qué tal la pierna, Chips?

Chips.- Le vendría bien una copa.

Kurt.- Pero no hay hielo. ¡Arga!

Sean.- Pierdes el tiempo.

Chips.- ¿Qué quieres decir?

Sean.- Que no hay hielo.

Chips.-¿Qué ha pasado?

Sean.- Se enterarán antes o después. Mejor que sea ahora.

Chips.- ¿De qué hablas?

Kurt.- Venga, habla.

Sean.- ¿Queréis saber qué ha pasado con el hielo? Echad un vistazo a la habitación de Brandy.

Kurt.- ¿Qué tiene que ver Brandy con el hielo?

Sean.- Vamos, adelante. Echad un vistazo. Los dos.

Kurt.- De acuerdo. Te seguiremos la corriente.

Dallas.- Creo que eres cruel.

Sean.- Sobrevivirán.

(Se asoman a la puerta y ven a Pockets en la cama con una bolsa de hielos sobre la cabeza. Brandy está a su lado preparando más cubitos).

Brandy.- ¿Cómo te sientes ahora querido?

Pockets.- Genial Brandy (ella coge su mano).

Brandy.- Estaba tan asustada cuando te caíste de esa valla. (Kurt y Chips se miran).

Chips.- Se cayó de una valla.

Kurt.- Casi pierdes una pierna, yo me disloqué el hombro...

Chips.- Y él recibe el hielo.

Kurt.- Sí, vamos. Te compraré una bonita bebida caliente.

El objetivo es mostrar que Brandy se siente atraída por Pockets y no por ninguno de los dos jóvenes. Antes de eso, se habla del asunto del hielo.

Los filmes de Hawks se fraguaban en el plató. Era habitual que se introdujeran cambios continuos en el guión o que los actores improvisaran y aportasen detalles a sus personajes que creían que podían funcionar:

Howard tenía un método de trabajo de una creatividad genial (...). Cuando ya habíamos repasado el texto varias veces y cambiado lo que a Bogie (Bogart) o a Howard les parecía que debía modificarse, éste le pedía a un eléctrico un foco de trabajo y repasábamos la escena en el decorado para ver cómo funcionaba. - Moveos un poco para ver cómo os sentís más cómodos - nos decía (Bacall, 2005: 130-131).

Carole Lombard (...) no había sabido cómo reaccionar ante John Barrimore en una escena. Howard le preguntó cómo se comportaría ella en la misma situación. - De forma muy diferente a la del guión - replicó - le daría una patada, le chillaría. - Muy bien, pues haz eso - propuso Howard (Bacall, 2005: 115).

Una anécdota de *Sólo los ángeles tienen alas* ejemplifica su tendencia a cambiar escenas en el mismo momento del rodaje para conseguir naturalidad. Rita Hayworth interpretaba el papel de Judy en este filme. En una de las escenas tenía que hacer que estaba borracha pero las cosas no estaban saliendo bien.

Así que enviamos al *attrezzista* por un jarro grande lleno de agua y cubitos de hielo, lo pusimos detrás de la barra, y le dije a Rita que fuera hacia allá, pegara un traspies y tirara algo de encima de la barra. Cary, le dije, cuando te parezca que la escena se apaga di simplemente: No tienes ni idea de lo que te hablo, ¿verdad? y la agarras por el cuello y le echas esto por la cabeza. Se pondrá a gritar o a chillar o algo así, y entonces, fundimos, y luego le pones una toalla por la cabeza y se te ve secándole el pelo y diciéndole: Lo que querías saber es esto. Dices sus frases y también las tuyas” (Hawks en McBride, 1988: 54).



Los intérpretes eran esenciales. Tenían un gran peso en el desarrollo y el resultado final. El realizador llegaba a plantearse las escenas teniendo en cuenta el carácter de las personas que los encarnaban. Mast pone como ejemplo a uno de los favoritos de Hawks, a Cary Grant:

¿Qué significa elaborar una escena para Cary Grant? Seguramente encontrar algo que Cary Grant pueda hacer bien, y de un modo interesante y creíble. Pero seguramente también, algo que Cary Grant pueda hacer bajo la apariencia de un personaje concreto, en una escena concreta, de una historia concreta, que servirá para iluminar a ese personaje y a esa historia (Mast, 1982: 52-53).

Llegó a haber tal compenetración entre ambos que tenían su propia jerga: “Al final, yo le decía: Cary, esta es una buena oportunidad para hacer el número siete. El número siete consistía en tratar de decir algo a una mujer que no para de hablar” (Hawks en McBride, 1988: 83).

Hawks consiguió que muchos actores dieran lo mejor de sí mismos en sus películas y, algunos de ellos, se convirtieron en estrellas de la pantalla. Uno de los casos más célebres es el de Lauren Bacall:

(...) A los diecinueve años fui encumbrada hasta lo más alto. Howard Hawks creó una personalidad cinematográfica hecha a la medida de mi apariencia, mi voz y parte de mí misma (...). A los veinte años había llegado hasta el cielo y tocado algunas estrellas (Bacall, 2005: 495).

Guiaba a los intérpretes para que se comportaran de la forma más natural posible porque además de director “deseaba ser un mentor” (Bacall, 2005: 115). Hawks se interesó por Bacall después de que su segunda mujer, Nancy Gross, le mostrara una de las fotos tomadas por Louise Dahl-Wolfe para el número de febrero de 1943 de la revista *Harper's Bazaar*. Con tan solo 19 años viajó hasta Los Ángeles para realizar una prueba. En sus memorias, *Por mí misma (By Myself, and Then Some)*, recuerda que en la primera toma cinematográfica que hizo en toda su vida Hawks “estuvo maravilloso, me hablaba en voz baja, tratando de tranquilizarme y de sacar lo mejor de mí” (Bacall, 2005: 113).

2) Él cree que ha aceptado un trabajo en otro periódico.

Walter.- ¿Qué eras tú cuando viniste aquí hace cinco años? Una colegiala con cara de muñeca que no sabía nada

de nada.

Hildy.- Si no fuera por mi cara, no me hubieras admitido.

Walter.- Es verdad, quería tener aquí a alguien a quien pudiera mirar sin asustarme.

Hildy.- ¡Walter!

Walter.- He hecho de ti una gran periodista pero no valdrías ni la mitad en cualquier otro periódico. Formamos un gran equipo. Tú me necesitas, yo te necesito y el periódico a los dos.

Hildy.- Nos necesita a los dos (sarcástica, repite sus palabras).

Walter.- Eso es.

Walter lanza un estímulo desde el PC al N y ella le responde desde el A presentándole un hecho: no la habría admitido si no le hubiera resultado atractiva.

### 3) Continúan discutiendo.

Walter.- Lo hubiese dado si llegas a conformarte con ser una simple periodista. Pero no, no, tenías que casarte conmigo y echarlo todo a perder.

Hildy.- ¡Ah! ¡Tuve yo la culpa! No me dirás que yo me declaré a ti.

Walter.- Casi, casi. Te estuviste insinuando durante dos años hasta que me rendí. ¡Oh, Walter! Y estaba borracho la noche que pedí tu mano. Si tú hubieras sido un caballero lo habrías olvidado, pero no, tú no.

Hildy.- Te voy a...

Walter.- Antes lo hacías mejor. Has perdido puntería.

Hildy actúa desde el A al explicarle a Walter que se marcha pero, al decir que su relación “no ha dado resultado” se desliza hacia el N. Se aprecia claramente en la dimensión no verbal: coloca su mano derecha sobre la izquierda, se apoya en la mesa, ladea la cabeza hacia la derecha y mira al suelo con expresión de tristeza. Está disgustada porque su matrimonio ha fracasado.

Él le echa la culpa: se casaron porque ella así lo quiso. Después se culpan mutuamente. Practican la “Escalada Simétrica o el Y tú más” (Jiménez Ruiz, en Valbuena, 2006a: 155). El “Y tú más” siempre lleva a un estallido. Efectivamente, Hildy le agrede físicamente, le lanza su bolso con fuerza, mientras grita que le odia. Él le responde con una punzada que nos da a entender que la “Escalada Simétrica” es habitual entre ellos: “Has perdido puntería”.

4) Walter trata de convencer a Hildy de que permanezca con él en la sala de prensa. Ella dice querer ir hasta la cárcel para sacar a Bruce.

Walter.- Lo sabes, lo sabes. Tienes menos cerebro que un pez. ¡No es un artículo lo que has hecho, es una revolución! Este es el mayor éxito periodístico desde que Livingstone encontró a Stanley.

Hildy - Eso es al revés.

Él le habla desde el PC imponiéndole una visión del asunto. Ella, en lugar de darle la razón, le responde con un hecho al corregir una de sus afirmaciones (A).

5) Walter está comiendo con Bruce y Hildy en un restaurante. Mientras charlan, comienza a alabar las cualidades de la reportera.

Walter.- Y se lleva usted algo más Bruce. Sí. Se lleva usted a una gran periodista.

Hildy.- Deja las flores, Walter.

Walter lanza un estímulo desde el PP al N pero Hildy responde con una punzada desde el A. Corta la comunicación porque sabe que detrás de los cumplidos de Walter hay algo.

6) Walter hace preguntas a Bruce sobre sus planes de boda. Hildy les interrumpe.

Walter.- ¿Pues entonces qué es?

Hildy.- Pobre Walter, no va a poder dormir en toda la noche. Será mejor que le digamos que viene también mamá.

Walter.- ¿Mamá? ¿Va tu madre con vosotros?

Bruce.- No, no. Mi madre. La mía.

Walter.- ¿La suya? Siendo así me quedo más tranquilo.

Hildy.- Hemos sido crueles al dejarte que sufieras. ¿Te das cuenta? Siempre protegiéndome.

Hildy responde con su muy habitual mordacidad lanzando punzadas. 7) Walter, Hildy y Bruce están en el restaurante. El director del *Post* ha hecho que le llamen por teléfono y se levanta de la mesa. La pareja habla sobre él.

Bruce.- Bueno, Hildy. No me parece tan mala persona.

Hildy.- No. Haría feliz a cualquier mujer. ¡A bofetadas!

Bruce.- No era el hombre adecuado para ti. Eso ya lo veo. Pero me agrada. Es simpático.

Hildy.- Le viene de herencia. Su abuelo era una hiena.

Bruce demuestra una vez más su ingenuidad extrema. Ciertamente, no es que no se percate de las ironías de Walter, sino que además se traga sus farsas. Así, valora positivamente a Walter (P) mientras Hildy comenta con ironía sus apreciaciones (A).

7) El primer encuentro entre los personajes principales, se produce en el despacho de Walter Burns, al que están afeitando.

Walter.- Siempre he tenido una silla dispuesta para ti. Vamos.

Hildy.- Gracias. Yo abandoné esa silla hace mucho tiempo, Walter. ¿Me das un cigarrillo? Gracias. Y una cerilla. Gracias.

Walter.- Bueno, ¿y cuánto tiempo hace?

Hildy.- ¿Cuánto hace de qué?

Walter.- Ya lo sabes. ¿Cuánto tiempo hace que no nos vemos?

Hildy.- Pasé seis semanas en Reno. Luego me fui a las Bermudas, unos cuatro meses, más o menos. Parece que fue ayer.

Walter.- Y puede que fuera ayer, Hildy, ¿no me has visto en sueños?

Hildy.- No, ya he dejado de soñar contigo. No me reconocerías.

Antes de que comience la conversación entre ambos, Hildy presencia el diálogo entre Walter y Duffy. En un principio, está de pie con los brazos cruzados, la cabeza ladeada a la derecha, gira sus ojos 360° y parece suspirar. A continuación, mantiene la cabeza ladeada a la derecha y mira al suelo mientras apoya sus manos sobre las caderas (brazos en jarras). Se expresa así su rechazo hacia la actitud de Walter. La primera posición parece indicar: “¡Ya estamos otra vez!”. Sin embargo, cuando se quedan solos coloca sus manos detrás de la espalda, sonríe ampliamente a Walter y se dirige a él desde el sarcasmo: “Veo que sigues en forma”.

La ironía que la caracteriza es propia de muchos personajes de Hawks. Deriva del carácter del propio cineasta: “Las dos cualidades principales de Hawks parecían ser el paternalismo caballeroso y un seco sentido del humor”. Su hija Bárbara ha contado cómo en uno de los últimos días de la vida del cineasta, que pasó bebiendo martinis y viendo partidos de fútbol en la televisión, ambos protagonizaron una escena que parecía salida de sus largometrajes:

Él le dijo que la quería y ella empezó a llorar. Era la primera vez que le escuchaba decírselo. Entonces Hawks soltó uno de esos comentarios cómicamente defensivos que siempre cortan la fuerza sentimental en sus filmes: “Oh, llévate bien contigo misma” (Mast, 1982: 14 y 16).

Walter saca un cigarrillo y está a punto de encendérselo cuando Hildy le pide otro. Es una señal de que entre ellos hay afinidad aunque Hildy, aparentemente, parezca detestarlo.

Mientras hablan, Walter mira su cigarrillo fijamente, lo cambia de mano y la izquierda le tiembla ligeramente. Se levanta de la silla en la que está sentado para acercarse a Hildy y remarcar así sus palabras. Es lo que Poyatos denomina “marcador proxémico”. Hildy le interrumpe para burlarse y, al no conseguir el acercamiento que pretende, una actitud receptiva por parte de ella, se aleja. Mete la mano derecha en uno de los bolsillos de su pantalón, se da la vuelta y mira su cigarrillo con desconfianza y detenimiento. Estos movimientos reproducen claramente su derrota.

Walter habla desde el PC, plantea una relación de superioridad con Hildy. Fanfarronea: “No es la primera vez que engaño a un gobernador”, “Siempre he tenido una silla dispuesta para ti, vamos” lo que pone de manifiesto que es un orgulloso y un presuntuoso. Le gusta que respondan como desea. Lo que quiere son seres sumisos que hagan su voluntad y que se sientan atraídos por su persona. Es un tirano. Ella le responde con una sonrisa: “Yo abandoné esa silla hace mucho tiempo, Walter”.

8) Hildy le comunica a Walter que abandona el mundo del periodismo. Él cree que deja el *Post* para trabajar en otro periódico.

Hildy.- Escúchame bien, Walter. Tú ya no eres mi marido y tampoco mi jefe. Y no vas a serlo nunca.

Walter.- ¿Qué quieres decir con eso?

Hildy.- Exactamente lo que he dicho.

Walter.- ¿Qué no vas a volver al periódico?

Hildy.- Por primera vez has acertado en algo.

Walter.- ¡Ah! Debes tener una oferta mejor.

Hildy.- Claro que tengo una oferta mejor.

Walter.- Está bien, adelante, acéptala. Trabaja para otro. Esa es la gratitud que me tienes.

Hildy contradice a Walter que trata de imponerle qué hacer y le habla en un tono tajante y despectivo (PC).

Al afirmar que nunca más será su marido ni su jefe, se aleja de él y no le mira. Sube el ala de su sombrero, baja la mirada y apaga su cigarrillo enérgicamente. Estos movimientos y su expresión de decepción revelan que le disgusta abandonar a Walter a diferencia de lo que nos dicen sus palabras.

Coge un espejo, se mira en él y se coloca el pelo. Cruza los brazos, desvía su mirada hacia arriba en dirección izquierda y después la baja.

9) Hildy ha enseñado a Walter su anillo de pedida. Él no se lo esperaba y se sorprende, pero pronto reacciona:

Walter.- Podrás casarte si quieres, pero no puedes abandonar el periodismo.

Hildy.- ¿No? ¿Por qué no?

Walter.- Te conozco, Hildy y sé lo que significaría para ti.

Hildy.- ¿Qué significaría?

Walter.- La muerte.

Hildy.- No me convencerás Walter Burns.

Walter.- ¿Por qué no? Tú sólo eres una reportera.

Hildy.- Precisamente por eso. Me voy donde pueda ser una mujer.

Walter.- Di más bien una traidora.

Hildy.- ¿Traidora? ¿Traidora a qué?

Walter.- Traidora al periodismo. Tú eres reportera, Hildy.

Walter empieza a lanzar amenazas (PC): “No puedes, tú eres una periodista”, “Eso significaría para ti la muerte”. Ella, que hasta ahora estaba pellizcando uno de sus guantes, se recoloca el bolso debajo del brazo y apoya su mano izquierda en el respaldo de una silla giratoria. La mueve ligeramente, le da una vuelta, y apoya ambas manos. Se aparta de la silla para responder a la acusación de traidora que Walter le lanza.

Finalmente, hace una pausa, coge de nuevo su guante, baja la voz y con tono de tristeza le hace una pregunta. Cambia su guante de mano en mano rápidamente, coge su bolso, lo pasa por delante del cuerpo y lo pone debajo de su espalda. Titubea y se muerde el labio inferior (autoadaptador). No puede seguir hablando. Parece desesperanzada, decepcionada. Sin embargo, hace preguntas a Walter y no deja que le imponga su punto de vista.

Walter va de un lado a otro y da vueltas a un cigarrillo entre sus manos a toda velocidad con expresión de concentración. Da una calada a su cigarrillo y la mano con la que lo sujeta tiembla ligeramente. Apoya la derecha sobre el teléfono mientras los dedos de la otra mano se mueven como en una especie de espasmo, nerviosa y rápidamente. Apaga el cigarrillo y posa ambas manos sobre el teléfono. Los dedos de su izquierda se mueven de nuevo rápidamente. Toda esta actividad reproduce el esfuerzo mental que está realizando: trata de encontrar el modo de que se quede junto a él en el periódico.

10) Louie le ha entregado a Hildy el dinero y la cartera que le ha robado a su prometido, Bruce. La reportera intenta ahora llevarlo a la comisaría.

Hildy.- ¡Eh! ¡Un momento! Claro que me acompañarás, pero a la comisaría del distrito 27 para que expliques algunas cosillas.

Louie.- ¡No, yo no! ¡Hildy, yo no puedo hacer eso! ¡Burns me metería en la cárcel mañana mismo!

Actúa desde el PC al amenazar a Louie con llevarlo ante la policía. Él le explica lo que Walter podría hacerle si la autoridad tiene noticia de las artimañas de ambos.

#### **4.4.4.3 Las transacciones ulteriores**

##### *A) Angulares*

1) Walter y Hildy están en el despacho del primero discutiendo sobre su divorcio.

Walter.- Hay algo entre nosotros que no cambiará nunca.

Hildy.- Creo que en cierto modo tienes razón.

Walter.- Claro que la tengo.

Hildy.- Yo te sigo apreciando, ¿sabes?

Walter.- Estupendo.

Hildy.- Si no fueses tan granuja.

Hildy aparenta estar de acuerdo con él e incluso tenerle cariño. Es una transacción ulterior angular en la que emplea el N en el plano manifiesto, visible, y el A en el oculto o social.

Walter, que ya había tratado de conseguir conformidad y una actitud receptiva por parte de Hildy antes, se acerca a ella y apoya la mano izquierda en su hombro (heteroadaptador). Al ver que ella finge, aparta su mano.

2) Hildy y Walter están discutiendo. Ella, en un estallido de rabia, acaba de lanzarle su bolso. De repente llaman por teléfono.

Walter.- ¿Diga? ¿Quién? Sí. ¿Sweeney? ¿Qué es lo que quieres?

Duffy.- Un momento, no soy Sweeney. Soy Duffy.

Walter.- Oye, Sweeney, no puedes hacerme eso y hoy menos que nunca.

Duffy.- ¿Pero qué te pasa? ¿Te has vuelto loco?

Walter.- Por lo que más quieras, escucha, Sweeney. Éste no es el momento. ¡Ah! Bueno, ¡qué se le va a hacer! Si es preciso, es preciso.

Hildy.- ¿Es preciso?

Walter.- ¿Qué te parece? Y tiene que pasarme a mí. 365 días y ha de ser justamente hoy.

Hildy.- ¿Qué es lo que pasa, Walter?

Walter.- Sweeney.

Hildy.- ¿Ha muerto?

Walter.- Como si lo estuviera. Es el único en el periódico que sabe escribir y hoy se le ocurre tener un hijo.

Hildy.- No lo habrá hecho a propósito, ¿verdad?

Walter.- ¿Qué me importa que no lo haya hecho a propósito? Tenía que estar ocupándose del caso Williams y, ¿qué hace? Pasear de un lado a otro por la sala de espera de una clínica.

Walter y Hildy han estado discutiendo. Mientras lo hacen, al director del *Post* le da tiempo a idear un medio para alcanzar su fin: que Hildy se quede a su lado trabajando en el periódico.

En el plano manifiesto, aparenta actuar desde el PC con su habitual tono de desprecio y desde el N al lamentarse. En realidad, está empleando el A en el plano oculto. Está fingiendo para lograr que ella acepte escribir el artículo.

Mientras escucha hablar a Walter, Hildy saca un espejo de su bolso, se pinta los labios y se echa polvos. Continúa con su habitual sarcasmo y no se apiada de Walter, que es lo que él busca. Ella le conoce y sabe que no es sincero. Emplea al A con sus ironías, pero como no le escucha, hay un momento en el que salta al PC y le insulta mientras le da una orden: “Escucha, presuntuoso, globo inflable de aire”.



### 3) Hildy muestra a Walter su anillo de compromiso.

Hildy.- Espera, te enseñaré algo. Mira, es un anillo.

Walter.- ¿Qué? ¿Qué?

Hildy.- Fíjate bien, ¿ves lo qué es? Un anillo de compromiso.

Walter.- ¿De compromiso?

Hildy.- Aha.

Walter.- Ah.

Hildy.- Te lo he intentado decir pero... No has callado ni un momento. Voy a casarme Walter y, además, he decidido alejarme del periodismo tanto como pueda. Se acabó.

Hildy parece mostrarle el anillo para que dejen de perder el tiempo discutiendo. Sin embargo, ella misma no es consciente de que su objetivo consiste en ver cómo reacciona al saber que va a contraer matrimonio de nuevo. Su forma de mirarle es lo que nos revela sus verdaderas intenciones. Está ansiosa por descubrir qué siente su ex - marido al conocer la noticia.

Cuando afirma que se va a casar y que deja el periodismo, baja la mirada y su expresión es de tristeza. Frente al habitual tono enérgico y ritmo rápido de su voz, habla de forma lenta con una entonación lánguida. Entre sus manos sostiene un guante y tira de él como si lo pellizcara. Este gesto nos traslada su ansiedad. Frente a sus palabras, la dimensión no verbal nos sugiere que la nueva vida que supuestamente va a comenzar le produce pena y nerviosismo.

A Walter tampoco le satisface la situación. Al percatarse de que lleva el anillo, permanece en silencio durante unos segundos. La mira sorprendido, después hace lo mismo con el anillo, vuelve a mirarla a ella, coge su mano y lo mira de nuevo. Sujetando todavía el dedo en el que lleva la sortija, desvía la mirada con expresión de enfado (sus labios están apretados). A continuación, la baja ligeramente y la fija en un punto mientras da vueltas a un cigarrillo. A través de este adaptador de objeto y de su mirada se manifiesta que está tramando algo.

### 4) Hildy se muestra tajante con Walter sobre la idea de dejar el periodismo. Walter le hace entonces preguntas sobre su prometido, Bruce.

Walter.- ¿Dónde has conocido a ese hombre?

Hildy.- En las Bermudas.

Walter.- Es rico, ¿eh?

Hildy.- No se le puede llamar rico. Gana unos 5.000 anuales.

Walter.- ¿A qué se dedica?

Hildy.- Trabaja en seguros.

Walter.- Vaya, en seguros.

Hildy.- Un trabajo bueno y honrado, ¿no? (...)

(...)

Walter.- Yo no acabo de verte entre pólizas por aquí, pólizas por allí, pólizas. (...) Baldwin, Baldwin, Baldwin... ¡Ah! Conocí a un Baldwin que era ladrón de caballos en Missisipi. No será el mismo, ¿verdad?

Walter le plantea varias cuestiones en las que, aparentemente, trata de obtener información objetiva sobre Bruce (A). También finge actuar desde el PP ofreciéndole consejo: “No te veo entre pólizas”. En realidad, opera desde el PC tratando de encontrar algún fallo que poder reprocharle: “Rico, ¿eh?”, “Conocí a un Baldwin que era ladrón de caballos”.

Ella se mueve desde el N. Su expresión al escuchar las preguntas de Walter es de alegría. Quizás se debe al hecho de que Walter muestre tanto interés.

5) Hildy continúa proporcionando información a Walter sobre sus planes.

Hildy.- No, ése no es el hombre con quien me voy a casar mañana.

Walter.- ¿Mañana? ¿Tan pronto?

Hildy.- Sí. Bien, por lo menos ya he dicho todo lo que tenía que decir. Creo que ya no hay nada más que hablar. Adiós, Walter.

Walter.- Adiós, Hildy.

Hildy.- Y que tengas suerte.

Walter.- Gracias, Hildy. Bueno, es que me he quedado algo sorprendido. Te deseo sinceramente todo lo que no he podido darte.

Hildy.- ¡Oh! Gracias Walter.

Vuelve a recurrir a la táctica de la sorpresa. Con naturalidad, deja caer una información con la que sabe que le dejará desarmado: “Ése no es el hombre con el que me voy a casar mañana”. Walter, que estaba tocándose la corbata, deja la mano quieta sobre ella y, con expresión de sorpresa, aprieta los dedos de su mano derecha contra la palma, excepto el pulgar, que permanece estirado. Da varios pasos, se frota las manos, apoya la derecha sobre el teléfono y mueve los dedos rápidamente. Coge un clavel, lo coloca en su solapa, lo frota y tamborilea

con sus dedos sobre él. Se acerca a Hildy y se frota las manos de nuevo. Apoya sus manos sobre sus hombros.

Los autoadaptadores, adaptadores de objeto y heteroadaptador muestran el nivel psicológico de la transacción angular que emplea. Revelan el ansia de Walter por encontrar una forma de impedir la boda de Hildy y su interés porque su representación resulte creíble (A). Esto último se aprecia claramente en el heteroadaptador. Estos manipuladores son muy útiles a la hora de engañar “para ganarse la confianza de otros en muchas situaciones de la vida diaria” (Poyatos, 1994: 216). En el nivel social finge actuar desde el NN al prolongar su sorpresa y desearle lo mejor. A través de lo no verbal descubrimos el mundo afectivo de los protagonistas.

Hildy, que está tirando de uno de sus guantes, sonríe complacida al escucharle decir a Walter que está “algo sorprendido”. Este es el primer anuncio sobre su marcha de una serie que se prolonga hasta el final del filme. Inconscientemente, (como explicamos en el apartado juegos), lo que busca es que Walter le retenga con sus prohibiciones.

6) Walter y Hildy continúan hablando del prometido de ésta.

Walter.- Ese individuo... Siento no haber tenido la ocasión de verle, pero es que me gustaría saber con quién se casa mi mujer. ¿Dónde está?

Hildy.- Cumpliendo con su misión de caballero, esperándome ahí fuera.

Walter.- ¿Te molestaría que le conociera?

Hildy.- Déjalo, Walter. No serviría de nada.

Esta parte de la conversación es muy reveladora. Llama la atención que Hildy sonría ampliamente, baje la mirada y comience a jugar con su guante cuando él afirma: “Me gustaría ver con quién se casa mi mujer”. Se muestra muy complacida. Ni siquiera le corrige lo de mujer por ex-mujer. Además, le proporciona una gran cantidad de información. Le indica, por ejemplo, dónde se halla Bruce cuando en realidad, si no quisiera que él se entrometiera, y conociendo la astucia y predisposición de Burns para ello, no debería hacerlo.

Al afirmar que “No serviría de nada” esboza una gran sonrisa y emplea un tono de agrado. Si realmente estuviera convencida de la decisión que va a tomar lo diría de forma vehemente,

segura, tajante y con expresión seria. Hay una contradicción entre el contenido de la frase y la forma de decirla. Esto nos hace recordar una idea básica para Berne: “El conjunto de información sobre una persona, aumenta cuando el ruido crece en intensidad” (Valbuena, 2006a: 6). Detrás de esa actitud aparente de PC de Hildy se ocultan sus sentimientos de agrado al ver que Walter no se dará por vencido (N).

Walter emplea una transacción ulterior ya que opera desde el PP en el plano social (se interesa por cómo es la persona con la que Hildy piensa casarse) y desde el A en el psicólogo.

Es significativo que cuando Walter sale del despacho y Hildy va detrás, casi le cierre la puerta en la cara. Este detalle revela su egolatría, a la que ya nos hemos referido antes. La película se apoya en gestos y anécdotas que acentúan esta idea.

#### 7) Walter, Hildy y Bruce llegan a un restaurante.

Walter.- (Al camarero). Yo tengo hambre. Tráeme un bocadillo de lomo poco hecho.

Bruce.- Lo siento.

Walter.- Con pan blanco. Siéntate aquí.

Hildy.- Creo que tomaré lo mismo.

Gus.- ¿Y usted?

Bruce.- Sí, para mí también.

Walter.- Y trae mostaza. Vaya, vaya, vaya. De modo que se van a casar ustedes, ¿eh? ¿Y cómo se siente, Bruce?

Bruce.- Extraordinariamente feliz.

Walter.- La verdad es que se lleva a una mujer excelente.

Bruce.- Ya lo sé, ya. Todo ha cambiado para mí desde que conocí a Hildy.

(...)

Walter.- Hace bien, yo no dejaría que se quedase. Sí, merece esa felicidad Bruce. Todo aquello que yo no he sabido darle. Es cierto, ella siempre deseó tener un hogar.

Bruce.- Y yo voy a intentar que lo tenga.

(...)

Walter sigue haciendo gala de su insolencia y egocentrismo. Bruce, que va delante de él, aparta una de las sillas para situarse al lado de Hildy. Está a punto de sentarse cuando se da cuenta de que casi está en el regazo de Walter. El educado Bruce, le pide disculpas y se coloca en la silla que queda libre. Esta imagen es una metáfora de las intenciones del director del *Post* que quiere separar a los prometidos. Ordena su comida sin preguntarles qué desean

tomar.

Finge actuar con Baldwin desde el PP valorando positivamente a Hildy: “Se lleva a una mujer excelente”, “Se lleva a una gran periodista”, afirmando que lamenta su marcha e interesándose por la nueva vida que llevará. En ciertos momentos roza el victimismo: “Merece todo lo que yo no he sabido darle” (aparente NA) y finge divertirse recordando anécdotas (aparente NN). Hace preguntas: “¿Dónde van a vivir?”, “¿Qué tal los negocios?” que después utiliza para criticar a Bruce de una forma irónica e introducir el tema de la póliza de seguro. En realidad, emplea durante toda la conversación, una transacción ulterior ya que lo que pretende es obtener información para trazar su maniobra (A) aunque en el plano visible se mueva desde el PP y se deslice hacia el NA en una ocasión.

Baldwin actúa verdaderamente desde el NN ante las preguntas que le formula. Ni siquiera percibe el sarcasmo de las palabras de Walter. Es ingenuo en extremo y se puede decir que carece totalmente de intuición. No sabe calar a las personas, lo que le costará grandes disgustos.

Walter no entiende a qué se refiere Bruce con que lo importante de tener un seguro es lo que ayudan cuando uno está muerto. Cavell considera que esta incomprensión refleja que es un personaje “mundano”, que atiende a las cosas de este mundo. “ (...) Es un representante de la vida como una aventura” que no concibe “dar más importancia al más allá que a la vida en sí” (Cavell, 1999: 185).

Hay algo que llama la atención del comportamiento de Hildy. En el momento en que Walter hace a Bruce la primera pregunta, “¿Dónde van a vivir?”, ella mueve la cabeza como si perdiera el equilibrio y le mira de reojo. Coloca su puño derecho delante de la boca y lo agarra con la izquierda que se abre y se cierra. A continuación, mantiene el mismo gesto pero coloca sus manos bajo la barbilla. Esto nos deja ver que es consciente de que su ex - marido trama algo. Sin embargo, consiente que interroge a su prometido.

Si realmente tiene tan claro que quiere empezar una nueva vida, ¿por qué acepta que coma con ellos y le consiente que les haga preguntas personales a través de las que obtiene datos?

Desde el lenguaje marciano parece estar diciéndole: “*Atrápame si puedes, ven a por mí*” (Ver apartado juegos), ya que le agrada que él se entrometa.

Cuando se sientan a la mesa, Walter coge la mano de Hildy con la que sostiene una cerilla y enciende su cigarrillo sin dejarle a ella encender el suyo primero. Hawks utiliza las cerillas y los cigarrillos “para revelar información psicológica” (Mast 1982: 215). Normalmente sugieren cercanía. Por tanto, hay una importante afinidad entre Walter y Hildy aunque a simple vista no lo parezca. “Las patadas en la espinilla (...) por debajo de la mesa (también son) gestos familiares de corrección e intimidad” (Cavell, 1999: 175).

Por otro lado, el paralenguaje de los dos periodistas frente al de Baldwin y los temas que tratan muestra que tienen mucho más en común entre ellos de lo que tienen Hildy y Bruce.

Los dos aparentes antagonistas hablan al mismo ritmo, con idénticas cadencias, cantando perfectos duetos verbales – que revelan que los dos son espiritual y verdaderamente uno-. Sus mentes chasquean al mismo paso y al mismo ritmo, (en oposición al lento de Bruce), como sus palabras (Mast, 1982: 215).

(...) La pareja no se comunica sólo por medio de señales hechas con pies y manos sino con una jerga y una cadencia, y haciendo referencia a acontecimientos presentes y pretéritos en los que Bruce no puede participar (Cavell, 1999: 175).

8) Walter acaba de pasar el reconocimiento del doctor que garantiza que su salud es buena. Ahora, sólo falta decidir quién es el beneficiario para hacer efectiva la póliza. Bruce no quiere que sea Hildy por una cuestión moral.

Bruce.- ¿Quién es su beneficiaria?

Walter.- ¿Cómo?

Bruce.- O sea, en caso de muerte, ¿a quién se le paga esa cantidad?

Walter.- A Hildy, claro.

Bruce.- ¡Oh! No sé. Yo tendría una sensación rara.

Walter.- ¡Oh vaya! ¿Por qué no iba a poder hacer a Hildy mi, mi como se llame?

Bruce.- Porque soy yo quien debe mantenerla.

Walter.- Y usted la mantendrá, Bruce. Si el médico no se ha equivocado tengo por delante mucha vida todavía. Ande, Bruce, esto es como una deuda de honor. He sido un mal marido para Hildy. Ella podía haberme reclamado una buena pensión y no lo hizo. Le correspondía, pero es muy independiente.

Bruce.- Bueno, yo también soy...

Walter.- Sí, sé que lo es, sé que lo es. Pero mire las cosas de este modo, yo puedo vivir... bueno, digamos 25 años más. Usted ya habrá ganado lo suficiente para que ese dinero no tenga importancia. Pero supongamos que no le va bien. ¿Qué será de Hildy en su vejez? Piense en ella. ¡Ah! Me parece verla, llena de canas, un gorrito de encaje, ¿no la ve usted Bruce?

Bruce.- Sí, sí, la veo.

(...)

Walter.- Lo maravilloso es que no tiene por qué saberlo hasta que yo me haya ido. Sí, quizá así piense mejor de mí cuando yo no exista.

Bruce.- Hace usted que me sienta como un canalla por haberlos separado.

Walter.- No, no, Bruce. Usted no nos separa. Entre ella y yo todo había terminado. Todo. No había remedio. (Le entrega un cheque).

Bruce.- ¡Oh! ¡Garantizado! Me parece que Hildy se sentirá avergonzada por no haber confiado en usted. Algún día lo sabrá.

(...)

Walter.- ¿Todo bien Bruce?

Bruce.- Sí. Hildy ha dicho que empieza a trabajar. Bueno, tengo que irme.

Walter.- ¡Ah Bruce! No se deje esto (le entrega su paraguas). ¿No le importa que no le acompañe?

Bruce.- No, no. Gracias por todo.

Walter.- ¿Cómo ha dicho?

Bruce.- He dicho gracias por todo.

Walter.- Soy yo el agradecido.

Walter continúa con su timo para lo que emplea numerosas transacciones ulteriores angulares. Aparenta actuar desde el N y desde el PP cuando lo hace desde el A calculador. Es muy astuto y sabe que Bruce es un hombre muy sensible y crédulo, que actúa desde el N. Por eso trata de conmooverlo fingiendo expresar culpabilidad y remordimiento, propios del NA. A continuación, utiliza un argumento lógico: “Suponga que vivo 25 años más” para volver de nuevo a la persuasión sentimental (PP). Recurre a una dramatización excesiva que ralla la ironía y le hace imaginarla como una pobre anciana desvalida. Aparenta sensibilidad y buenas intenciones mientras Duffy mira resignado desde la puerta. Se pone incluso a llorar, pero como ya hemos indicado varias veces, Bruce es ingenuo en extremo y carece de intuición. Llega a sentirse mal y a agradecer a Walter que le time: “Me parece que Hildy se sentirá avergonzada”. Al escucharle, Walter se frota las manos (autoadaptador) y sonríe: se ha salido con la suya.

Si se fijara en los gestos y en el tono de voz de Burns, a Bruce no le costaría demasiado percibir que es víctima de un engaño. Es importante ver, cómo de forma repentina, Walter pasa de un Estado del Ego al otro dependiendo de si se mueve en el plano social u ostensible, en el que aparenta actuar desde el NA, mostrando tristeza y arrepentimiento, con un tono de voz bajo y apagado, o en el psicológico u oculto, en el que actúa desde el A y el PC. Cuando observa a Bruce sonarse, cierra los ojos y expresa asco. Abre y cierra la mano en la que sostiene su pañuelo, lo toca (adaptador de objeto) y comienza de nuevo su representación. Toca después su clavel y sólo detiene su artimaña cuando Duffy lo llama. Se dirige a él con un tono despreciativo: “¿Qué quieres?”.

Nada más salir del despacho, una vez que ha conseguido lo que quería, vuelve a cambiar de nivel. No hay ni rastro del hombre sensible de antes: “¿Tienes el cheque?”.

Manda a un delincuente de poca monta, Louie, que siga a Bruce e introduzca un reloj en uno de sus bolsillos para que parezca que lo ha robado. A continuación, entra de nuevo en el despacho en el que está el prometido de Hildy. Se frota la solapa de su chaqueta, pone su mano izquierda sobre el hombro de Bruce y la frota después contra la derecha. El adaptador de objeto y el autoadaptador le sirven para aliviar sus nervios. El heteroadaptador lo emplea para acercarse a él, para ganarse su confianza.

Uno de los detalles que caracterizan a Walter es su indumentaria. Lleva un traje claro y, en el ojal de la solapa de su chaqueta, luce un clavel oscuro. Su sombrero también es oscuro. Traje, clavel y sombrero funcionan como somatoadaptadores. En esta escena, se hace evidente ya que su aspecto contrasta con el de Louie que va con un traje oscuro y un clavel blanca. Lo veremos todavía con más claridad cuando ambos entren, uno detrás de otro, en la sala de prensa de la Audiencia justo en el momento en que Molly se tira por la ventana.

Esto nos sugiere que son parecidos. Como veremos a partir de ahora, ambos son dos piezas del mismo engranaje: Walter idea las artimañas y Louie las ejecuta.



## *B) Dobles*

1) Williams está en la sala de prensa con Hildy y Molly cuando los periodistas llaman a la puerta y exigen entrar. Hildy y Molly esconden a Earl en un escritorio.

Hildy.- Vamos Earl, escóndase. (A Molly) Le sacaremos, calma, calma. (Coloca una silla delante del escritorio). Sí, sí. Ya voy, ya voy. ¿Es que pretendéis derribar el edificio?

Periodista 1.- (A Molly) Oye, ¿no habrás visto a Williams? (Hildy está de pie al lado del buró, de espaldas a los periodistas y Molly. Escucha atentamente lo que dicen. De su mirada deducimos que está pensando).

Molly.- Déjenme en paz. ¿Quieren? (Hildy sigue atenta a lo que dicen sus compañeros mientras llena un vaso con agua y se lo entrega a Molly).

Hildy.- Aquí tienes. ¿Hay noticias chicos?

Periodista 2.- Una vieja ha llamado a la comisaría diciendo que Williams está debajo de su cama. ¿No quieres venir tú también?

Hildy.- Tengo que esperar. Os avisaré si ocurre algo.

Fingen que Molly se encuentra mal (NN) y Hildy le ofrece un vaso de agua (PP). Muestran una cara (PP-NN) y ocultan otra (A-A) para que los reporteros no descubran que Earl está metido en el buró.

Hildy aparenta hablarles desde el PC: “¿Es que pretendéis derribar al edificio?” y desde el A al ofrecer una explicación objetiva. Molly finge hacerlo desde el NR: “Déjenme en paz”.

2) Uno de los periodistas se extraña de que la puerta de la sala de prensa estuviera cerrada y las persianas bajadas. Intuye que Williams pudo haber estado allí. Junto a otro de sus compañeros comienza a plantear hipótesis sobre la fuga del condenado a muerte.

Periodista.- Pudo saltar por cualquiera de las ventanas de este lado.

Hildy.- (Al escuchar las deducciones, Molly, que está sentada en una silla, se da la vuelta para mirar a Hildy, que está de pie a su lado. Hildy le pone la mano derecha sobre el hombro). Los grandes cerebros trabajan. ¿Por qué no os vais a casa? A lo mejor Williams va a visitaros.

Hildy y Molly emplean gestos y miradas para comunicarse. Molly está nerviosa porque los periodistas parecen intuir que Williams está cerca. Mira a Hildy para preguntarle qué hacer y

ésta, al ponerle la mano sobre el hombro con rapidez (heteroadaptador), la tranquiliza (PP) y le indica que le deje hacer a ella.

La ansiedad de Molly se aprecia en el autoadaptador y el adaptador de objeto que usa: se frota el cuello con la mano izquierda y da vueltas a algo entre sus manos. Hildy permanece con la mano izquierda en un bolsillo, cruza los brazos, agarra varios de sus dedos de la derecha con la izquierda y cruza los brazos de nuevo.

Ante los periodistas aparentan normalidad (NN) para lo que Hildy lanza uno de sus habituales sarcasmos. En realidad, ambas han activado el A.

3) Hildy y Walter están en la sala de prensa pensando en cómo sacar a Earl Williams sin que nadie les vea. Lllaman a la puerta. Es Roy Bensinger, el periodista al que pertenece el escritorio en el que se oculta Williams.

Bensinger.- Me gusta sobre todo el final (...).

Hildy.- Um (asiente).

(...)

Walter.- Le necesitamos a usted. Sólo tenemos a algunas chicas como la Johnson.

Hildy.- Um (le da la razón a Walter).

Hildy sigue con los ojos la conversación. Cuando Bensinger le pregunta a Walter por el poema, su mirada refleja que está alerta ya que les puede descubrir. Ambos aparentan moverse desde el NN, con espontaneidad. Walter también lo hace desde el PP al hacer creer Bensinger que vale mucho como periodista. En el nivel ulterior operan desde el A.

Hay un momento en el que apreciamos la verdadera opinión de Walter sobre el talento de Bensinger para escribir. Al escucharle recitar un fragmento de su poema, ladea la cabeza y expresa asco extremo de forma que cierra el ojo derecho y tuerce los labios hacia la izquierda.

4) Walter y Hildy distraen al *sheriff* que les hace preguntas sobre Williams. Los reporteros tratan de agarrar a Hildy y se le cae un revólver.

Hildy.- Tengo licencia de armas.

Walter.- Yo se lo explicaré. Cuando me dijo que iba a entrevistar a Williams pensé que podía ser peligroso y se lo di para que se defendiera.

(...)

Walter.-Mi querido amigo. El *Morning Post* está siempre donde la ley pueda necesitarlo.

Hildy.- Siempre.

Walter y Hildy continúan ofreciendo una cara y mostrando otra. Hablan con naturalidad (NN) pero tratan de ganar tiempo mientras piensan en cómo sacar a Williams sin que nadie se percate. Los nervios de Walter se expresan por medio de un adaptador de objeto: cuando el *sheriff* le hace la pregunta, se toca la corbata.

5) El *sheriff* continúa discutiendo con Walter y Hildy. De pronto, se fija en el escritorio en el que precisamente se oculta Earl.

*Sheriff*.- (Refiriéndose al buró en el que se esconde). Voy a empezar por embargar todas las propiedades del *Post*. ¿Este mueble es suyo?

(A la vez)

Walter.- Sí

Hildy.- No

Walter.- ¿De qué tienes miedo Hildy? ¿A que no se atreve a sacar eso de ahí?

Los periodistas no saben cómo reaccionar pero tratan de dar la misma respuesta para aparentar naturalidad (NN). Siguen operando desde el A.

6) El *sheriff* ordena a sus hombres que se lleven el buró fuera de la sala de prensa.

Walter.- Se lo advierto. Si saca ese mueble del edificio, se meterá en un jaleo.

Hildy.- Y habla en serio.

Aparentan moverse ahora desde el P con advertencias (plano social). Han activado su A (plano psicológico).

#### 4.4.5 Timos y juegos

##### 4.4.5.1 El timo

A través de los distintos timos que Walter utiliza para tratar de que Hildy se quede a su lado ejemplificamos la estructura que subyace bajo un juego o bajo una maniobra:

Fórmula:  $C + ME = R - C - C - V$  o  $P$

“Cebo + Motivo Egoísta o flaqueza dan lugar a una respuesta de Blanco deseada por el intérprete principal. El intérprete principal cambia de proceder y produce confusión en Blanco. Finalmente cada uno recibe sus ventajas o pagos” (Valbuena, 2006a: 173).

- 1) Walter le dice a Hildy que es por Earl Williams para lo que quiere que se quede, cuando en realidad lo que busca es que su matrimonio no se celebre y ella permanezca para siempre en su puesto de trabajo. El cebo, ayudar a Earl Williams demostrando compasión y buen hacer periodístico, encierra una trampa: que continúe como reportera y se quede a su lado. Después, el cebo es el dinero, se disfraza de póliza de seguro e incluye la misma trampa.
- 2) El motivo egoísta de Hildy es primero la compasión (indulto a Earl Williams) y después la codicia (póliza de seguro). Es llamativo ver cómo el cebo material, el dinero, no conecta con Bruce pero sí con Hildy:

Está completamente feliz de coger el dinero de Walter (...). Su pragmatismo y su inmunidad a lo sentimental, sugieren que es realmente un Walter y no un Bruce. Walter compra unas pocas horas con esta estrategia; una vez que ha conseguido llevar a Hildy a la sala de prensa, él puede improvisar a medida que se desarrollan los hechos para ganársela de forma permanente (Mast, 1982: 221).

- 3) Casi al final del filme, cuando Walter sabe que ha conseguido que Hildy se quede a su lado, vemos claramente cómo cambia radicalmente su actitud y le espeta: “Tú ahora te vas...márchate Hildy”. Ella se queda perpleja y se siente perdida al mismo tiempo. Walter ha estado impidiendo que se marche con distintas artimañas y ahora la invita a irse.

- 4) El pago del juego para Walter, que es el que lo pone en marcha, es aparentemente positivo, ya que ha logrado su objetivo a través de sus maniobras. Para Hildy es negativo, aunque ella parece quedarse al lado de su ex-marido de forma voluntaria. Es importante observar que permanece con él por miedo a reconocer que no quiere formar una familia y mucho menos abandonar el periodismo. Por eso Walter es indispensable para ella. Para el ingenuo Bruce es negativo ya que creía que iba a contraer matrimonio con una mujer que acaba por dejarle plantado.

Según Stephen Karpman (1968: 39-43) podemos distinguir diferentes papeles dentro de un juego o timo:

- Perseguidor: Walter. Es el que pone en marcha el timo para impedir que Hildy comience una nueva vida. El *sheriff* y el alcalde, que tratan de acabar con la vida de Earl Williams. Los periodistas con sus burlas y desprecio hacia Molly.
- Víctima: aparentemente, parece Hildy pero como veremos practica *Si No Fuera Por Ti* (SNFPT). Lejos de apartarse de Walter y sus maniobras, permanece con él porque le necesita para jugar a SNFPT. Bruce es claramente una víctima de Walter, que le envía a prisión en tres ocasiones: lo prepara todo para que parezca que ha robado un reloj, contratado los servicios de una prostituta y manejado dinero falso. También es una víctima de Hildy, que lo abandona. Molly es una víctima de los periodistas que se ríen de ella, la tratan sin respeto y llegan incluso a agarrarla. Earl Williams es una víctima del sistema político, penitenciario y de la prensa, a los que se critica profundamente en este filme.
- Salvador: en la relación entre Earl Williams y Molly ésta pretende ayudarlo constantemente. Le demuestra su compasión y comprensión, va a visitarlo a la cárcel e intenta hablar con los periodistas para que le ayuden a través de sus artículos. En un momento de desesperación, llega incluso a tirarse por la ventana para que los reporteros aparten su atención de la fuga de Williams, aunque también es un final trágico que corresponde a una visión de la vida depresiva como la suya.

En cierto modo, Hildy lo es de Williams ya que durante la entrevista en la celda de éste, charla con él y consigue que construya una explicación, (Producción para el Uso), para el asesinato que cometió. Después, escribe el artículo en el que revela cómo ocurrió todo. Aunque ella y Walter sólo actúen en su propio beneficio, por la notoriedad que el caso les puede reportar, lo cierto es que son ellos los que descubren el indulto que el gobernador ha enviado por medio del funcionario bobalicón (Pettibone).

- Enlace: persona que profesionalmente acelera o frena el desenlace de un juego. Gus, el camarero del restaurante, es claramente un enlace ya que Walter le pide que le reclame en la mesa como si alguien le llamara por teléfono. Duffy es el encargado de que Sweeney se vaya un par de semanas y de que Louie se quede en la oficina. Louie, por su parte, es el enlace más importante en este timo ya que Walter le paga y ordena para que su artimaña llegue a buen puerto. Es él el que se encarga de seguir a Bruce, introducir el reloj robado en su bolsillo, hacerse con su cartera y entregar los dólares falsos a Hildy. También se lleva a la señora Baldwin lejos.
- Comodín: persona que frena o acelera el desenlace de un juego sin pretenderlo. Bruce es un comodín ya que, sin ser consciente, anima a Hildy a que acepte escribir el artículo como Walter le pide y, de esta forma, la está apartando de su lado. También cumple este papel Earl Williams: al fugarse provoca una noticia irresistible para Hildy que no es capaz de contenerse y sale a cubrirla olvidando a Bruce, que está en la cárcel.

#### **4.4.5.2 *Si No Fuera Por Ti***

Hildy juega a una variante de *Si No Fuera Por Ti*, en adelante SNFPT. Éste es para Berne el juego que más suelen practicar los matrimonios:

Una mujer se casa con un hombre dominante para que limite sus actividades y le evite así meterse en situaciones que la asustan. Saca provecho de la situación para quejarse sobre las restricciones (...) Quedó entonces en posición de quejarse de que podría hacer de todo si no fuera por él. Su marido le estaba prestando un gran servicio prohibiéndole hacer algo a lo que ella tenía mucho miedo, además de impedir (...) que ella fuera consciente de ese temor (Berne 2007: 61).

Él es la excusa perfecta para no empezar una supuesta nueva vida que la hará feliz. En varias ocasiones, la vemos culpándole de algo que ella misma ha provocado.

Hildy.- ¡Pero qué canalla!

Walter.- Así aprenderá a no dejar un empleo sin avisar antes.

Hildy.- Me refiero a ti, engañas a todo el mundo. Un momento, ahora recuerdo. Bruce no vendrá. Dijo que saldría en el tren de las nueve. Se ha ido. Has destrozado por completo mi vida. Qué tonta soy por haberte hecho caso.

Otras veces, él establece prohibiciones o le da órdenes y ella se rebela. Es la primera fase del juego: Instrucción – Acatamiento o Instrucción – Protesta.

Walter.- Podrás casarte si quieres, pero no puedes abandonar el periodismo.

Hildy.- ¿Por qué no?

Walter.- Te conozco, Hildy, y sé lo que significaría para ti.

Hildy.- ¿El qué?

Walter.- La muerte.

Hildy.- No me convencerás, Walter Burns.

Walter.- ¿No vas a ayudarme?

Hildy.- No, yo no.

Walter.- ¿Quieres que me rompa la espalda?

Hildy.- Voy a buscar a la señora Baldwin.

Walter.- ¡No abras esa puerta!

Walter.- ¿Sacarlo de la cárcel? ¿Cómo puedes preocuparte de un hombre que está tan tranquilo en la comisaría mientras pasa todo esto? ¡Hildy, es la guerra! ¡No puedes abandonar!

Hildy.- ¿Quieres bajar de las nubes? Ahí tienes el artículo, ya puedes publicarlo en primera plana: Earl Williams capturado por el *Morning Post*. Ya tienes preparado el artículo y ahora me marchó.

Entre los textos sobre *Luna Nueva* que hemos consultado, nos llama la atención el de Stanley Cavell por un detalle insignificante a primera vista pero que es la esencia de la película. Pese a que la explicación que el autor da a ésta y a otras apreciaciones fundamentales para entender *Luna Nueva* no coincide con la nuestra, lo interesante es que haya reparado en ellas.

Cavell comienza su análisis explicando que es Hildy la que va a ver a Walter: “En *Historias de Filadelfia* Cary Grant vuelve; en *Luna Nueva* (*His Girl Friday*, 1940) vuelven a él” (Cavell, 1999: 171). El por qué de esta vuelta es lo que, a nuestro juicio, da sentido a la narración. Toda la película se explica en base al propósito por el que Hildy busca a Walter y qué hace Walter para demostrarle hasta qué punto ella desea, necesita estar con él. Es lo que determina la forma de operar de los personajes.

Aparentemente, Hildy se presenta en la oficina de Walter, del que se había separado, para comunicarle que se casa de nuevo, echarle en cara que opusiera resistencia a su divorcio y su comportamiento durante el matrimonio. Le recrimina que jamás le ha proporcionado nada parecido a la vida conyugal. A lo largo de toda la película, le anuncia varias veces que se va, que inicia una nueva vida en la que ni el periodismo ni él tendrán cabida. Hará de ama de casa y tendrá hijos. Pero, por más que lo repite, no lo hace. Al contrario, permanece en el *Morning Post* al lado de Walter.

¿Cuál es el motivo real de su vuelta? Como demostraremos a continuación, Hildy vuelve porque necesita que Walter “le obligue” a quedarse. De ahí que le comunique constantemente a Walter cuáles son sus planes y que se muestre complacida al ver cómo se entromete en ellos. Hildy practica el juego SNFPT. Teme la intimidad de una vida conyugal plena y ha elegido a Walter para poder echarle la culpa de no alcanzarla. Obtiene distintas ventajas de sus peleas constantes y, sobre todo, se consuela pensando: “Si No Fuera Por Ti (Walter), por tu actitud e imposiciones, todo sería distinto”.

En este sentido, Cavell repara en otro detalle fundamental: Hildy “no sabe por qué ha regresado para ver a Walter”. Sin embargo, “Walter (sí) sabe por qué (ella) ha vuelto” (Cavell, 1999: 171-172). Hildy practica un juego, no es consciente de lo que hace, frente a Walter que practica una artimaña o maniobra ya que sabe perfectamente lo que ambos hacen. La conoce tan bien que es capaz de presentarle el antídoto o antítesis de su juego. Su comportamiento “va dirigido únicamente a Hildy y se trata de algo que sólo ella está en posición de apreciar” (Cavell, 1999: 173).

Casi al final de la película, Walter levanta sus prohibiciones y aparenta dejarla ir con Bruce. Ella, que ha manifestado a lo largo del filme que ese es su deseo, está descolocada y asustada,



se siente perdida. Walter es muy astuto y emplea la antítesis propia de este juego: la permisividad. “Si en lugar de decir ¡Ni se te ocurra! dice ¡Adelante! las fobias subliminales saldrán a la luz” (Berne 2007: 64).

Hildy decide volver a casarse con Walter. Siempre podrá obtener ventajas pensando y manifestando: “*Si No Fuera Por Ti* (Walter), por la farsa que pusiste en marcha y los trucos que empleaste para apartar a Bruce de mí, ahora tendría una apacible vida con él y con su madre en Albany, sería un ama de casa como Dios manda y cuidaría de mi marido y nuestros vástagos”. Roles: Walter tendría el rol de Perseguidor ya que va detrás de Hildy diciéndole lo que ha y no ha de hacer. Ella sería la Víctima, que debe lidiar con un hombre dominante que le impone restricciones constantes y le impide hacer lo que supuestamente desea (en este caso disfrutar de la intimidad y del tiempo libre). A lo largo del filme vemos, sobre todo en la parte final, cómo ella en realidad quiere hacer aquello que precisamente critica: dedicarse al periodismo. Parece que cuando tiene una noticia delante no sabe pensar en otra cosa, y se muestra exultante cuando cree que va a dar una exclusiva y consigue acabar con la carrera del *sheriff* y el alcalde. Sólo sabe disfrutar del trabajo. Tiene el N bloqueado y por eso teme una vida familiar y conyugal.

Paradigma transaccional: niveles social y psicológico. A nivel social Hildy aparenta actuar desde el NR que protesta con fuerza ante las imposiciones de Walter (PC) o le amenaza (PC). A nivel psicológico u oculto, actúa desde el NA ya que tiene miedo de determinadas situaciones (intimidad, vida familiar) que las órdenes de Walter le ayudan a evitar.

Gerald Mast cree que Walter insta a Hildy a volver con Bruce para que “llegue a una comprensión consciente y verbal de que es al mismo tiempo una reportera y una mujer y de que no puede ser una mujer real y completa si se niega a ser la periodista que realmente es” (Mast, 1982: 238 y 239). Es cierto que Walter utiliza la antítesis de SNFPT con Hildy:

Walter.- Tienes toda la razón Hildy. Esta es una profesión de locos. Claro que tú, ahora, te vas con Bruce, tu novio.

Hildy.- ¿Irme? ¿A dónde? Ya sabes que se ha ido en el tren de las nueve.

Walter.- Te estará esperando en la estación. Cuando llegues a Albany, corre.

Hildy.- (Mira el reloj). Ahora se ha hecho demasiado tarde, Walter.

Walter: Márchate, Hildy.

Hildy.- Pero, ¿a qué viene esta prisa tan de repente?

Sin embargo, ella nunca llega a darse cuenta de que sus prohibiciones son la forma de no asumir sus miedos (el temor a la intimidad, al mundo de los afectos). Parece que la antítesis, en lugar de hacerla consciente de su juego, le ha hecho aferrarse más a él. Relaciona el hecho de que Walter no le prohíba marcharse con que ha dejado de quererla y decide casarse con él de nuevo. Vemos cómo sale por la puerta con él mientras éste le da una orden.

No estamos de acuerdo con Mast cuando afirma:

¿Por qué entonces Walter dice lo que no quiere decir en escena? Primero, porque Walter debe permitir finalmente a Hildy tomar su decisión, verbalizar su descubrimiento, que él ha intentado ayudarla a hacer. Él no puede tomar esa decisión final por ella, debe hacerlo por sí misma. Si todavía quiere ir con Bruce después de lo que han hecho y tras lo que han pasado y vivido juntos en las últimas doce horas, entonces Walter está preparado para aceptar su derrota y preparado para reconocer su error: que ella realmente quiere ir con Bruce (Mast, 1982: 238).

Resulta difícil de creer que Walter “aceptase la derrota o reconociese su error” cuando hemos visto que siempre hace todo lo posible por salirse con la suya sin atender a consideraciones éticas o morales. En ningún momento piensa en los demás, en sus necesidades o sentimientos. Muy al contrario, se centra exclusivamente en su persona como corresponde a la posición de un arrogante: Yo→bien, Tú→mal, Ellos→mal.

Tampoco coincidimos con él en la idea de que Hildy “ha aprendido la lección por sí misma con Walter como su profesor” (Mast, 1982: 242). Aprender desde el AT hubiera sido darse cuenta de cuál es el juego que practica y por qué, qué necesidades cubre con él y que es lo que puede hacer para poder prescindir del mismo. En lugar de ello, vemos cómo vuelve con Walter para continuar como antes:

Walter.- Nena, vamos, no llores. Nunca habías llorado antes. Yo no quería hacerte llorar.

Hildy.- Querer que me fuera con Bruce. Yo no sabía que estaba en la cárcel y pensar que ibas a dejarme que me fuera con él. Sin tratar de impedírmelo, sin hacer nada. Creí que ya no me querías.

Walter.- ¿Cómo has podido pensar cosa semejante?

Hildy.- No lo sé. Bueno, ¿qué haces ahí parado mirándome? Tienes que sacarle de la cárcel. Manda a Louie con dólares buenos y que se vaya a Albany cuanto antes.

Poco antes de que ambos salgan por la puerta de la sala de prensa, Walter le cuenta a Duffy que Hildy seguirá trabajando para el *Post*:

Walter.- Hildy escribirá el artículo. Ella se queda. Nunca pensó en irse.

Él ya sabía que Hildy nunca se marcharía. Todas sus amenazas, quejas, anuncios, etc... estaban orientados a obtener determinadas ventajas dentro de SNFPT. Ahora que ha jugado un rato largo y ha disfrutado de ellas, descansa y se tranquiliza hasta la próxima vez. De hecho, la última frase que escuchamos antes de ver las letras de *Fin*, es el “¿Por qué no llevas la maleta del asa?” que Walter le dice a Hildy. Ella le obedece. La escena se corta, pero no hace falta que la cámara siga enfocando porque todos sabemos cómo continúa. Este final se adecua a la estructura de SNFPT. Es la primera parte: Instrucción - Acatamiento. Después vendría la segunda parte: Instrucción – Protesta. Lo hemos visto durante todo el filme.

Hildy abandona la sala de prensa contenta y decidida a contraer matrimonio con Walter de nuevo, pero en realidad “está pagando por el error de no conocerse a sí misma, no conocer la vida, no conocer el significado del desarrollo personal, destrozando su felicidad, (y también la de Walter) (...)” (Mast 1982: 240).

#### **4.4.5.3 *Policías y Ladrones***

Por otro lado, hemos señalado que Hildy facilita constantemente información a su ex-marido de lo que va a hacer y de dónde piensa estar, lo que nos lleva a pensar que también puede estar jugando a un prototipo infantil de *Policías y Ladrones*, a una especie de escondite. “El padre se entretiene buscando, tras lo cual el pequeño le da una pista llamándole, dejando caer algo o cerrando una puerta de golpe. Así obliga al Padre a encontrarle. Lo que más le desilusiona es que no le encuentren” (Berne 2007: 156).

Ella, de forma inconsciente, le da pistas detalladas a Walter esperando que frene su huida, que impida que se marche.

Hildy.- No, ése no es el hombre con quien me voy a casar mañana.

Walter.- ¿Mañana? ¿Tan pronto?

Hildy.- Sí. Bien, por lo menos ya he dicho todo lo que tenía que decir. Creo que ya no hay nada más que hablar. Adiós, Walter.

Hildy.- Bruce está esperándome en la puerta de la Audiencia, en un taxi. Nos vamos en el tren de las seis.

Consiente que Walter obtenga información de los planes de la pareja a través de Bruce:

Walter.- Sé que lo hará Bruce. ¿Dónde van a vivir?

Bruce.- En Albany.

Walter.- En Albany, ¿eh? ¿Tiene familia allí?

Bruce.- Sí, a mi madre.

Walter.- Su madre, ¿eh? ¿Van ustedes a vivir con ella?

Bruce.- Sólo durante el primer año.

Cuando intuye que Walter quiere entrometerse en su relación con Bruce, lejos de enfadarse, se muestra complacida.

Walter.- Es un individuo... en fin. Siento no haber tenido la ocasión de verle, pero es que me gustaría saber con quién se casa mi mujer. ¿Dónde está?

Hildy.- Cumpliendo con su misión de caballero, esperándome ahí fuera.

Walter.- ¿Te molestaría que le conociera?

Hildy.- Déjalo, Walter, no serviría de nada.

La forma en que le advierte que “no serviría de nada” se contradice con el contenido de la frase. No lo dice de forma tajante, sino que tiene una sonrisa en la cara y un tono de agrado.

Hildy parece estar diciéndole a Walter: “Ven a por mí”. El paradigma social de este juego es: N (a ver si me atrapas) – P (ése es mi trabajo) Paradigma psicológico: N (debes atraparme) – P (¡Ahá! Ahí estás), (Berne, 2007: 160).

#### **4.4.5.4 ¿No es horrible?**

Berne hablaba de cómo las personas se rodean de otras con las que pueden practicar sus juegos. Es el caso de Molly y Earl. Por un lado, él se lamenta constantemente: “Soy un pobre desgraciado”. Por otro, ella le da la razón: “Lo sé”. Puede que a Molly le guste encontrar a

personas a las que ayudar, pero siempre lo deje en manos de terceros (Hildy o los periodistas). Ella también se lamenta. La posición de ambos es: Yo→mal, Tú→mal, Ellos→mal. Actúan desde el NA. Se refleja especialmente en su tono (débil). Buscan la compasión de los demás y que les presten atención. Earl se excusa utilizando una posición propia del depresivo: el alegato ideológico “¿Qué esperas de un hombre que vive en una sociedad como la nuestra?” (Berne, 2007: 189). En su conversación con Hildy se excusa diciendo: “Ellos saben que fue un accidente, que no soy culpable. Pero el mundo es así”.

Walter empleará *¿No es horrible?*, en adelante NEH, pero no en forma de juego sino de maniobra, ya que lo hace conscientemente. Cuando trata de convencer a Hildy para que escriba el artículo sobre Williams aparenta actuar desde el NA lamentándose:

Walter.- No, no tengo a nadie más que sepa escribir. Esto me va a hundir salvo que... ¡Hildy!

Llega incluso a verbalizar la tesis del juego:

Walter.- Pobre Sweeney. Duffy me lo ha dicho. Su mujer ha tenido gemelos. ¿No es terrible? Sweeney salió para celebrarlo y no le encuentran por ninguna parte. Así que Sweeney con gemelos y a Williams le ahorcan mañana.

Durante un tiempo breve empleará otro juego en forma de maniobra cercano a éste *¿Por qué tenía que sucederme esto a mí?*, del que también verbaliza la tesis:

Walter.- ¿Qué te parece? Y tiene que pasarme a mí. 365 días y ha de ser justamente hoy.

La diferencia con NEH está en que “el intérprete de *¿Por qué...?* Intenta demostrar que su desgracia es mucho mayor que la de los demás y no consiente que le hagan competencia en este asunto” (Valbuena, 2006a: 186).

Ambos juegos buscan satisfacer necesidades de reconocimiento y estructura.

Los periodistas también emplean NEH en forma de pasatiempo relacionado con su profesión: continuamente comparten quejas sobre el periodismo. En la práctica, se ve que disfrutan de su trabajo, con independencia de que carezcan de escrúpulos y profesionalidad. Simplemente

protestan para conseguir algo de atención unos de otros. Berne cree que las personas con las que nos relacionamos suelen practicar los mismos juegos que nosotros y el caso de los reporteros ilustra esta idea.

Periodista 1.- Pues debe ser agradable poder dejar todo esto y descansar.

Periodista 2.- A mí me ofrecieron trabajo en publicidad el año pasado. Debí haber aceptado.

Periodista 3.- Eso quisiera yo, un trabajo tranquilo.

Periodista 1.- Con mesa y secretaria. Y no me molestaría que fuera rubia.

Periodista 2.- Y bien rellenita.

#### **4.4.5.5 Defecto**

Cuando Walter se entera de que Hildy se va a casar, le plantea varias cuestiones en las que aparentemente trata de obtener información objetiva sobre Bruce: “¿Dónde has conocido a ese hombre?, ¿A qué se dedica?, ¿Cómo se llama?” (A). En realidad, actúa desde el PC tratando de encontrar algún fallo que poder echarle en cara.

Walter.- ¿Dónde has conocido a ese hombre?

Hildy.- En las Bermudas.

Walter.- Es rico, ¿eh?

Hildy.- No se le puede llamar rico. Gana unos 5.000 anuales.

Walter.- ¿A qué se dedica?

Hildy.- Trabaja en seguros.

Walter.- Vaya, en seguros.

Hildy.- Un trabajo bueno y honrado, ¿no?

Más adelante, le insinúa que es un delincuente:

Walter.- Baldwin, Baldwin, Baldwin. Yo conocí a un Baldwin que era ladrón de caballos en Mississippi. ¿No será el mismo?

Es un juego que busca satisfacer la necesidad de seguridad.

#### 4.4.5.6 *Yo os Demostraré*

Molly practica este juego en tercer grado cuando se lanza por la ventana. Parece que su objetivo es hacer sentir culpables a los periodistas por su falta de profesionalidad al no ser objetivos en el caso de Earl Williams y dedicarse a inventar detalles sensacionalistas sobre ambos. También por burlarse de ella y hacerle comentarios crueles sobre un hombre condenado a muerte del tipo: “A tu novio le van a poner un collar”. “Quien juega quiere dar salida el rencor acumulado” (Valbuena 2006a: 211).

En cierto modo, Hildy pone en marcha este juego cuando lanza el siguiente discurso a sus compañeros:

Hildy.- Oh, ¡qué sabrás tú! Ya lo creo que puedo dejarla. Y sin pensarlo siquiera. Voy a vivir como un ser humano, no como vosotros. Esto, amigos míos, es mi adiós al mundo del periodismo. ¡Voy a ser una mujer y no una máquina de registrar noticias! ¡Voy a tener hijos y a cuidarlos y a ver cómo les salen los dientes! ¡Y si sé que alguno coge un periódico, le romperé la cabeza! La próxima vez que me veáis iré en un Rolls y os concederé una entrevista. Adiós, esclavos de los sueldos. Bueno, cuando escapéis por las escaleras de incendios y os den con las puertas en las narices y comáis en Navidad un bocadillo...

También cuando le dice a Walter:

Hildy.- He intentado decírtelo desde que llegué, pero tú no me has dejado. Me voy a casar, Walter. Me voy a alejar del periodismo tanto como pueda. Te lo aseguro.

Busca satisfacer necesidades de reconocimiento y estructura.

#### 4.4.5.7 *Es Usted Maravilloso, Caballero*

Walter emplea *Es Usted Maravilloso, Caballero* en forma de artimaña para tratar de convencer a Hildy de que escriba el artículo sobre Earl Williams. Primero, destaca la excelente mujer y periodista que es y, después, alaba su sensibilidad.

Walter.- La verdad es que se lleva a una mujer excelente.

Walter.- Y se lleva usted algo más Bruce, sí. Se lleva usted a una gran periodista.

Walter.- Una de las mejores que conozco. Siento que te vayas Hildy. Lo siento de veras.

Walter.- No, Hildy. Tú sabes que yo no la haría bien. Hay que poner un toque femenino, hay que tener un corazón.

También lo utiliza con Bruce a la hora de proponerle contratar un seguro con su empresa:

Walter.- Claro que le va a interesar. Usted es un joven inteligente.

El alcalde tratará de ponerlo en práctica, también como timo, con Walter para librarse de las consecuencias de su soborno:

Alcalde.- Oiga, Walter. Usted es un hombre inteligente.

Walter.- (Sonriendo). Déjese de eso.

Walter sonríe: el alcalde utiliza un truco que él mismo suele practicar con otros.



## **5. TENER Y NO TENER**

### **5.1 FICHA DE LA PELÍCULA**

Título original: *To have and have not*.

Productora: Warner Brothers, 1944.

Director: Howard Hawks.

Guión: Jules Furthman y William Faulkner, basado en la novela de Ernest Hemingway.

Productor: Howard Hawks.

Intérpretes principales:

Humphrey Bogart – Harry Morgan

Lauren Bacall – Marie Browning

Walter Brennan – Eddie

Hoagy Carmichael – Crickett

Marcel Dalio – Frenchy

Dolores Moran – Helene de Bursac

Walter Molnar – Paul de Bursac

Walter Sande – Johnson

Dan Seymour – Capitán Renard

Sheldon Leonard – Teniente Coyo

Aldo Nadi – Guardaespaldas de Renard

Paul Marion – Beauclerc

Patricia Shay – Señora Beauclerc

Sir Lancelot – Horacio

Música: Franz Waxman.

Canciones: Hoagy Carmichael, Johnny Mercer y Grant Clark.

Fotografía: Sidney Hickox.

Montaje: Christian Nyby.

Dirección de Arte: Charles Novi.

Sonido: Oliver S. Garretson.

Decorados: Casey Roberts.

Vestuario: Milo Anderson.

Maquillaje: Percy Westmore.

Efectos especiales: Roy Davidson y Rex Wimpy.

## 5.2 SINOPSIS

La acción transcurre en Fuerte Francia (Fort-de-France), capital de la isla caribeña de la Martinica, en el verano de 1940. En aquel momento, la Martinica era una de las colonias de Francia y, como ésta, se encontraba bajo el control del Gobierno de Vichy, que coloraba con los nazis.

Al igual que *Luna Nueva*, comienza *in medias res*. Howard Hawks nos presenta una calle donde las personas van de un lado a otro y la cámara enfoca a un hombre delgado, de gesto serio, con una chaqueta al hombro y un sombrero de marinero. Es Harry Morgan, un norteamericano que trabaja llevando a turistas a pescar o a dar una vuelta en su barco, el Queen Conch. El actor que interpreta al personaje es Humphrey Bogart que, en la vida real, también poseía un barco, “El Santana”, y era un gran amante de la navegación (Bacall, 2005: 148). Harry pide permiso a la persona que controla las entradas y salidas de embarcaciones del puerto para ir a pescar. Se lo concede y, de camino al barco, se encuentra con Eddie, un marinero amigo suyo, adicto al alcohol.

Eddie y Harry salen de pesca con Johnson, un turista americano que lleva alquilando el barco durante dos semanas, y Horacio, el hombre que se encarga de poner el cebo en la caña. Al volver al Hotel Marquis, donde se alojan Harry y Johnson, el dueño del mismo, Gerard, conocido por todos como Frenchy, le pide a Harry que le alquile el Queen Conch a unos amigos. Éste se niega, ya que sabe que él y sus compañeros son miembros del grupo Francia Libre, fundado por el General Charles de Gaulle durante la II Guerra Mundial para apoyar la resistencia contra el Gobierno de Vichy.

En el hotel, Harry conoce a Marie, una atractiva joven, americana como él, que se acerca hasta la puerta de su habitación para pedirle fuego. Al bajar al bar del Marquis, la ve de nuevo. Está sentada en una de las mesas con Johnson y, tras acompañar a Cricket (el cantante y pianista del bar) con su voz en un tema, sube a la planta de arriba. La sigue porque se ha dado cuenta de que ha robado la cartera de Johnson. Se la pide y, al abrirla, descubre que Johnson pensaba abandonar la isla sin pagarle el dinero del alquiler del barco.

Bajan al bar para revelar a Johnson su engaño y, mientras hablan con él, varios miembros de

la policía política de Vichy, dirigidos por el capitán Renard, inician un tiroteo en las inmediaciones y en el bar del hotel. Su objetivo es atrapar a los miembros de la resistencia. Una de las balas alcanza a Johnson, que muere en el acto. El capitán Renard les ordena a Harry y Marie que lo acompañen a comisaría. Una vez allí, los interrogan y uno de los policías pega a Marie con su pasaporte en la cara. Al salir, deciden ir a un bar. Harry se percata de que los policías políticos se han quedado con todo el dinero que llevaba encima y se marcha. Marie decide embaucar a un hombre para que le pague unas copas.

Al volver al hotel, pasa por la habitación de Harry. Marie, que lleva seis meses fuera de casa, le confiesa que desea volver pero no puede porque no tiene dinero para adquirir un billete. Él acepta el encargo de Frenchy y los miembros de la resistencia para conseguirlo. Debe transportar a dos personas desde Anguila, otra isla caribeña, hasta Fuerte Francia. Destina parte de lo que obtiene a comprar un pasaje de avión a Marie.

Al regresar de Anguila descubre que no ha cogido el avión. Desea quedarse junto a él. Mientras hablan sobre el asunto, Frenchy los interrumpe y le pide a Harry que baje hasta el sótano donde está uno de los pasajeros a los que transportó. Se trata de Paul de Bursac al que la bala de una patrullera hirió en el hombro mientras trataban de llegar hasta la Martinica en el barco. El otro pasajero es su mujer, Helene de Bursac. Harry acabará por extraer la bala del cuerpo de Paul.

El capitán Renard y sus compañeros saben que ha transportado al matrimonio y tratan de obtener información sobre su paradero. Renard da ron a Eddie para emborracharlo y ver si se le escapa algo, ofrece a Harry dinero y, finalmente, ordena que retengan a Eddie sin permitirle tomar nada de alcohol. Al no conseguir su objetivo, manipulando su síndrome de abstinencia, va hasta el hotel con dos policías más y lo presiona utilizando a Eddie como reclamo. Gracias a la colaboración de Marie, Harry consigue acercarse a su pistola. Acaba con la vida de uno de los policías y esposa a Renard y al otro. Obliga al capitán a firmar varios pases para salir del puerto.

Eddie regresa al hotel y los tres se dirigen al barco para abandonar la Martinica. Su intención es llegar, junto al matrimonio de Bursac, hasta la Isla del Diablo (Guayana Francesa), para liberar a Pierre Villemars, un importante líder de la resistencia.

### 5.3 CASABLANCA Y LA NOVELA DE ERNEST HEMINGWAY

*Tener y no tener* presenta similitudes con una película anterior, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943), por lo que se puede pensar que Hawks ha copiado detalles de la misma. Este es un ejemplo del mayor reproche que se suele hacer al conjunto de su obra y la falta de originalidad a su labor como director. Robin Wood reconoce que sus trabajos guardan relación con los de otros realizadores. *Sólo los ángeles tienen alas*, con *Air Mail* (John Ford, 1932), *El sueño eterno*, con *El halcón maltés* (John Huston, 1941), *Scarface*, con *Public enemy* (William Wellman, 1931), *Luna nueva*, con *El gran reportaje* (Lewis Milestone, 1931) y *Río Bravo*, con *Sólo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952) y *El pistolero* (Henry King, 1950). Sin embargo, Wood explica que “no es un imitador” y considera que sus películas han superado a aquéllas que le preceden o en las que de algún modo se inspira (2005: 14).

Bruce F. Kawin insiste en esta idea. Para él *Tener y no tener* es “superficialmente similar a *Casablanca*” pero “profundamente diferente”. El filme de Hawks es “más disciplinado, liberal, elegante, fresco, directo”. Los compara con las diferencias que hay entre los griegos y los latinos o entre Chaplin y Keaton. “*Casablanca* es pesada donde *Tener y no tener* es ligera”. Una tiende a la exageración y la otra a la modestia (Kawin, 1980: 47-49).

Sin que pueda parecer que apoyamos el plagio o la falta de ingenio, debemos señalar que no entendemos que determinados críticos y estudiosos se escandalicen ante la idea de que Hawks se inspire en otras películas. Las técnicas de creatividad, que se agrupan en adicción, sustracción, sustitución y trastocamiento, incluyen el cambio y la inversión (Valbuena, 2009: 15-17) a las que Hawks recurre a menudo. Ejemplos de cambio son la sustitución del reportero Hildebrand Johnson por la reportera Hildegard Jonhson, el imprimir más velocidad a los diálogos e introducir en ellos un lenguaje coloquial. Los ejemplos de inversión son los que más dudas despiertan entre sus detractores pero, insistimos, se enmarcan dentro de una técnica de creatividad a la que recurren habitualmente otros autores. Hawks la utiliza para hacer *Río Bravo*, que surge como contraposición a *Sólo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952) y *El tren de las 3:10* (Delmer Daves, 1957) o para crear los personajes de Chance, Dude y Stumpy.

Al que más imita Hawks en sus distintas piezas es a sí mismo. Como hemos visto y continuaremos observando a lo largo de este estudio, hay situaciones y diálogos en sus películas que se repiten en otras con independencia del género.

Otros reproches que se hicieron al filme procedían de un país concreto, Inglaterra, donde se estrenó en 1945. La crítica inglesa acusó a su protagonista femenina (Lauren Bacall, Marie Browning) de ser un producto “fabricado artificialmente”, a su protagonista masculino (Humphrey Bogart, Harry Morgan) de ser “un héroe” que no se comprometía y al filme de “haber traicionado” la novela de Hemingway escrita en 1937 en la que se inspiraba (Wood, 2005: 29).

Con el primer punto es difícil estar de acuerdo, tanto después de ver el filme una sola vez como tras analizar detenidamente cada una de las escenas en las que aparece Marie. Si por algo destaca precisamente es por su naturalidad y por la verosimilitud que desprende su relación con Harry (lo destacamos en el análisis). Otra cosa es que en un principio se muestre como alguien frío. Ahora bien, esto nada tiene que ver con la artificialidad y es necesario a la hora de construir su personaje: una mujer que bajo la apariencia inicial de dureza y seguridad esconde a alguien sensible y con sentido del humor.

Su emotividad se aprecia por primera vez cuando Harry va a su habitación con la botella de vino. Entre lágrimas, reconoce que lleva seis meses fuera de casa y que desea volver. A partir de aquí, veremos que ella expresa en otras ocasiones lo que siente, destacando sus encuentros con Cricket, el momento en que Harry le dice que quiere que se vaya o en el que le explica que él y Eddie abandonan la isla. Su agudeza y humor se reflejan en su respuesta al acertijo que Eddie le plantea sobre la abeja muerta, en la broma que hace a Harry sobre él cuando Renard les indica que deben ir hasta la comisaría y en varias situaciones relacionadas con Helene de Bursac.

Respecto a la falta de compromiso del héroe y a la poca similitud con la novela de Hemingway hemos de aclarar que:

a) Hawks no tenía intención de hacer un filme con un mensaje político tan claro como el que se aprecia en *Sargento York* (1941) o *Air Force* (1943), películas de propaganda bélica. La

primera apoya la entrada de Estados Unidos en la II Guerra Mundial y la segunda, que continúe combatiendo junto a los Aliados contra las potencias del Eje hasta derrotarlas (Jiménez Gascón, 2009: 190). Lo que sí refleja *Tener y no tener* es “una protesta (...) contra cualquier interferencia autoritaria sobre los derechos de la persona” (Wood, 2005: 37)

b) Hubo un primer guión elaborado por Furthman en el que él mismo introdujo cambios. Después, Faulkner continuó añadiendo modificaciones. Bruce F. Kawin considera que Faulkner “es el único autor de la segunda versión revisada” (Kawin, 1980: 28). Ésta incluye únicamente un hecho de la primera parte de la novela “Harry Morgan. Otoño” que se corresponde con la escena en la que Johnson sale a pescar en el Queen Conch. El resto de tramas que se desarrollan en el filme las crearon ambos guionistas aunque hay que tener en cuenta que Hawks introdujo cambios y que en el rodaje apoyaba la improvisación y sugerencias por parte de los actores así como la rapidez e interrupción de los diálogos.

Hawks decide hacer *Tener y no tener* tras una apuesta con Hemingway en la que le dice que puede hacer una película con su peor novela. Sin embargo, desde que se fragua la idea, su interés principal a la hora de abordar el filme fue la relación entre los protagonistas, como él mismo reconoce: “(...) Los dos personajes principales tenían una relación maravillosa. ¿Y si contáramos cómo se conocieron?” (Hawks en McBride, 1988: 111).

En la novela Marie y Harry están casados y tienen tres hijas. Aunque se nos da a entender que están enamorados y son muy importantes el uno para el otro, la presencia de Marie en la novela es escasa (aparece únicamente en las siguientes páginas: pp. 97-99, 107-110, 213-217).

En 1950, el director de cine Michael Curtiz llevó de nuevo al cine la película basada en el relato de Hemingway, y que respondía más fielmente a lo que Hemingway había escrito. Esta vez, con el título *The Breaking Point* (*Punto de ruptura*).

La personalidad de Harry no es como la que exhibe en la primera parte de la novela. En ella se muestra como un hombre cruel. Engaña a los indocumentados chinos sobre el lugar en el que los dejará y mata a un hombre, el señor Sing, sin ningún motivo aparente:

Eddie.- ¿Qué tenías contra él?

Harry.- Nada. Nunca he tratado de negocios con un hombre más suave. Me parecía que en todo esto había algo retorcido (Hemingway, 1970: 50).

En la película recoge al matrimonio de Bursac y lo deja donde le han pedido. Es cierto que también acaba con la vida de uno de los hombres de la Gestapo pero es porque lo están chantajeando y amenazando. Su objetivo, en el primer caso, es ayudar a Slim a pagar un billete de avión para regresar a Estados Unidos y, en el segundo, proteger a Eddie. El amor y la amistad son lo que motivan su comportamiento.

El personaje de Eddie está presente en la novela y en la película. En la segunda se incluyen algunas situaciones que él y Harry viven juntos en la primera: ir a pescar con Johnson, realizar una misión peligrosa en el barco, etc... Sin embargo, hay una diferencia clara en la relación que mantienen los personajes en una y otra. En el libro, Harry trata a Eddie con desprecio, llamándole “idiota” y “borrachín” constantemente. Se plantea, incluso, acabar con su vida: “Cristo, tal como es, tan bien está muerto como vivo” (Hemingway, 1970: 53). En el filme, en cambio, el protagonista siente aprecio y afecto hacia Eddie. Hawks nos lo hace ver, principalmente, en dos momentos: al defenderle de Johnson y al enfurecerse con el capitán de la Gestapo, Renard, por el trato que le dispensa al anciano.

La personalidad de Eddie así como su relación con el protagonista en la película se parece más a la que Harry mantiene con otro personaje de la novela, Frankie. Morgan lo describe como un hombre que “bebe demasiado todas las noches (...) pero no han conocido ustedes a un individuo más leal ni de mejor corazón” (Hemingway, 1970: 29).

Ambos personajes, junto con el de Marie, son xenófobos. Eddie llama a los chinos “cochinos amarillos” (Hemingway, 1970: 51). Harry se pregunta “si el mordisco de un chino sería venenoso” (Hemingway, 1970: 53) y se lamenta de no poder llevar con él “a ningún borrachín ni a ningún negro porque necesita a alguien de fiar” (Hemingway, 1970: 91). Marie piensa que “los cubanos le traen mala suerte a cualquiera. También allí (en Cuba) hay demasiados negros” (Hemingway, 1970: 214).

El espacio en el que transcurre la historia en la novela es Cayo Hueso (Florida) y Cuba. En la



película, la acción se desarrolla en Fuerte Francia, la Martinica. El motivo del cambio fue político: “(...) Tal como están las cosas, los personajes y la historia no dejan a Cuba demasiado bien” (Bacall, 2005: 127).

La Oficina del Coordinador de Relaciones Inter-Americanas se opuso de repente a los planes de Warner Brother's para filmar una novela que podía incomodar al régimen de Batista en Cuba (...) La forma específica en que la Oficina presionó, fue prediciendo que la película no recibiría una licencia de exportación de la Oficina de Censura. Sin una licencia así sería casi imposible que la película hiciese dinero ya que no podía verse en el extranjero (Kawin, 1980: 31).

Hawks pidió a la Oficina que sugiriera una nueva localización y le explicaron que la Martinica estaba fuera de su campo de acción. Un año antes, Faulkner había escrito un guión, “The De Gaulle Story”, sobre el Movimiento Francia Libre y se le ocurrió que la narración podía desarrollar el tema de la lucha entre Vichy y ésta.

*Tener y no tener* comenzó a rodarse en febrero de 1944 y, por aquel entonces, las relaciones entre Cuba y Estados Unidos eran muy buenas. Entre ambos países había importantes intercambios económicos basados en la compra de azúcar y los préstamos bancarios.

Entre octubre de 1940 y junio de 1944 el presidente de Cuba fue Fulgencio Batista (ocho años más tarde, en 1952, daría un golpe de estado). En 1942 Roosevelt decidió encargarse de toda la cosecha de azúcar cubano a través de la agencia Combined Food Board. Formada por Inglaterra, Canadá y Estados Unidos, su finalidad era “la distribución de alimentos, incluyendo el azúcar, entre las fuerzas aliadas” (Pettinà, en Naranjo, 2009: 365). La producción de azúcar pasó de 2,7 millones de toneladas en 1940 a 4,2 en 1944. Durante su presidencia Export/Import Bank le concedió a Batista dos grandes préstamos: uno de 30 millones de dólares y otro de 25.

En este contexto, no era adecuado llevar a la pantalla una historia sobre un contrabandista de alcohol que acepta trasladar en su canoa a personas indocumentadas y a varios ladrones de banco que planean hacer una revolución. En la novela se hace referencia en varias ocasiones al crimen organizado que opera en La Habana: dos hombres asesinan en plena calle a tres jóvenes cubanos que tratan de cruzar a Estados Unidos, el Señor Sing se ocupa de organizar el tráfico de indocumentados chinos de La Habana hacia las costas de Florida y cuatro

cubanos atracan un banco en Cayo Hueso para financiar una revolución contra “el imperialismo americano” y “la tiranía del ejército” (Hemingway, 1970: 141).

## **5.4 TENER Y NO TENER DESDE EL ANÁLISIS TRANSACCIONAL Y LA COMUNICACIÓN NO VERBAL**

### **5.4.1 Los estados del ego**

#### **5.4.1.1 El Padre Crítico**

##### *A) El PC de Harry Morgan*

1) Eddie hace un comentario sobre Johnson, que ha perdido la caña de pescar alquilada al intentar atrapar un pez.

Harry.- ¡Cállate Eddie!

Le da una orden de forma tajante.

2) Eddie quiere que le dé dinero para comprar cerveza.

Harry.- No.

Harry.- Basta por hoy ¡Largo!

Le responde de forma rotunda y le ordena marcharse.

3) Está molesto porque Marie ha estado flirteando con un hombre.

Harry.- De todas las tonterías...

Harry.- Yo no te he pedido...

Ella trata de que lo reconozca pero él se muestra seco y tajante.

4) Frenchy vuelve a pedirle ayuda.

Harry.- ¿Qué pasa ahora?

Su tono es contundente y revela cierto enfado. Ya ha transportado al matrimonio De Bursac pero el dueño del Hotel Marquis tiene más peticiones.

5) Helene de Bursac muestra la admiración que siente por él. Está visiblemente emocionada. Se nota en sus ojos llorosos.

Harry.- (Desvía la mirada) ¡Otra chiflada! ¿Cómo puede...? (Slim, que ha estado observándolos, interrumpe la escena).

Harry siente incomodidad en todo lo que se refiere a sentimientos y trata de romper la situación creada por ella. La califica de chiflada. Dice “otra” porque se refiere a Slim, que ha decidido quedarse con él en Fuerte Francia en lugar de tomar el vuelo de regreso a Estados Unidos. No continúa la pregunta porque Slim corta la conversación.

6) Johnson trata de atrapar un pez pero su caña cae al mar.

Harry.- ¡Cuidado con el sedal!

Harry.- Bueno, por hoy es suficiente.

Harry.- Que ha perdido la caña y el carrete, eso es todo. Tenía demasiado tenso el sedal y cuando el pez ha tirado no ha podido sujetarlo.

Harry se enfurece (PC). Ha estado observando a Johnson y sabía que algo así ocurriría.

7) Johnson está enfadado y avergonzado por haber perdido el pez y la caña. Lo paga con Eddie, al que trata de pegar. Harry se lo impide.

Harry.- (Eddie pone su mano en el hombro de Harry buscando aprobación). Hablas demasiado, Eddie.

Le echa en cara al anciano lo ocurrido.

8) Johnson le ha alquilado el barco durante dos semanas. Ahora debe pagarle. El turista quiere que no le cobre un día y la caña de pescar.

Harry.- Usted ha perdido el equipo por descuido. Me costó 275 dólares. No le cobraré el sedal porque un pez grande podría romperlo y llevárselo. 16 días, a 35 por día, son 560. Son 560, Eddie. Me debe un buen pellizco. En total 825.

Harry.- Eso es lo que me debe y es lo que quiero.

El contenido parece propio del Adulto. Harry le da razones, multiplica el precio del día de alquiler por el total que han salido a navegar y le suma el de la caña. Sin embargo, emplea un tono tajante, que no admite discusión, propio del PC.

9) Frenchy y sus amigos insisten en que les alquile el Queen Conch.

Harry.- No me preocupa quién dirija Francia o la Martinica o quién quiere hacerlo. Tendrán que buscar a otro.

Habla de forma terminante.

10) Johnson trata de engañarle. Le ha dicho que le pagará al día siguiente, tras pasar por el banco. En realidad, piensa abandonar la Martinica a primera hora de la mañana.

Harry.- Sí, pero tenía que ir al banco mañana.

Harry.- ¿A qué hora es el billete de avión que tiene ahí?

Harry.- De la mañana. Y el banco abre a las diez. A mí me gusta todavía menos que a ti.

Harry.- Iba a firmar uno de esos *traveller's checks*, ¿verdad?

Harry.- 825.

Le acorrala para que reconozca su mentira y le presiona para que firme un cheque con el dinero.

11) Está preparando el barco para salir a buscar al matrimonio De Bursac cuando aparece Eddie.

Harry.- Creí haberte dicho que volvieras al hotel.

Harry.- ¿Quién te ha dicho eso?

Harry.- Tú no vas a venir.

Harry.- Vamos, será mejor que te largues.

Harry.- ¡He dicho que te largues!

Harry.- Sí, tienes razón. No voy a llevarte. Eso es todo.

Harry.- Para que me creyeras.

Harry.- ¿Y tú con quién has sido leal? Venderías a tu propia madre. Tú mismo me lo has dicho.

Harry.- ¡Espera, Eddie!

Harry.- Porque no te necesito.

Es taxativo con Eddie, emplea un tono amenazante y le pega una bofetada. Sin embargo, la razón de su comportamiento es que el anciano no le acompañe en una misión peligrosa.

12) Tras recoger al matrimonio De Bursac, vuelve al hotel Marquis. Marie sigue allí.

Harry.- Pensé que la ibas a poner en ese avión.

Le reprocha a Cricket que no se haya encargado de que Slim tome el avión para volver a Estados Unidos.

13) No entiende por qué no ha cogido el avión.

Harry.- ¿Qué pasó? ¿No despegó?

Harry.- ¡Ah! Lo decidiste. Me he metido en muchos problemas para sacarte de aquí.

Harry.- Sería genial...

Harry.- Eso ayudará mucho. Será mejor que lo guardes.

Harry.- Ella te la comprará. Sólo cerveza para él.

Le habla en un tono severo y le echa en cara que no se haya marchado después de lo que él hizo para conseguir el dinero del billete.

14) Descubre que el matrimonio De Bursac se esconde en el sótano del Marquis.

Harry.- ¿Te das cuenta en lo que te has metido por quedarte aquí?

Con esta pregunta acusa a Marie de inconsciente al mismo tiempo que le dice “te lo advertí”.

15) Apunta con su pistola a Renard y su subordinado.

Harry.- ¡Venga, valiente, saque las armas! Vamos, saquen las armas. Adelante, inténtenlo (vuelca la mesa). De todas formas, voy a matarles.

Harry.- Lleva fastidiándome mucho tiempo. Así que iba a volver loco a Eddie. Abusando de un pobre borracho, ¿eh? Pegando a las mujeres. (Uno de ellos trata de coger su pistola). Eso es, cójala. Su chico necesita compañía. (La mano con la que sujeta la pistola le tiembla). Mire. ¿No es ridículo? Han estado muy cerca.

Harry.- ¡Vayan a ese sofá! ¡Vamos! ¡Siéntense! (Dirigiéndose a Helene de Bursac). Éste es uno de ellos. El otro está abajo, en el sótano.

Les amenaza y les da órdenes de forma contundente.

16) Está con Renard junto al teléfono.

Harry.- Dígame que se lo explicará luego.

Harry.- Dígame que le envíe aquí, al hotel, y que no haga nada hasta que vaya usted.

Harry.- Está bien. Adentro, tiene que rellenar unos pases para el puerto. Y, ahora, Paul y Madame de Bursac.

Le obliga a decir a uno de sus compañeros que está en la comisaría que libere a Eddie y a firmar unos pases para el matrimonio De Bursac.

17) Charles Beauclerc le explica que Émile le acompañará en el barco y le indicará cuáles son las señales que hará la embarcación que transporta a los dos miembros de la resistencia para que la identifique.

Harry.- Émile no va a estar allí.

Harry.- Lo haré a mi modo. Voy a ir solo.

Es tajante con él. No admite sugerencias u otros puntos de vista.

18) Se encuentra con los dos resistentes a los que ha de transportar. Uno de ellos es una mujer. Le dijeron que serían dos hombres. Paul le explica que es su esposa, Helene. Ella le saluda.

Harry.- ¿Para qué tienen que traer a...? (Ella le sonríe ampliamente). Está bien, salgamos de aquí.

La sonrisa de Helene hace que no termine su frase en la que iba a criticar el hecho de que Paul viaje hasta un lugar tan lejano y peligroso con su esposa. Harry tiene ciertos prejuicios hacia el sexo femenino. En este caso, deducimos que considera que la mujer es más frágil,

más débil y no debería enfrentarse a situaciones peligrosas como viajar de forma clandestina a un lugar en el que hay enfrentamientos constantes.

19) Marie vuelve del bar con una botella de vino.

Harry.- Aclaremos esto. No me importa...

Le habla de forma rotunda.

20) Paul de Bursac recibe un disparo cerca de su hombro.

Harry.- No habría pasado si no estuvieras ansioso por abandonar.

Harry le critica.

21) Harry sigue a Marie hasta su habitación.

Harry.- Déjate de tonterías. ¿Cuál es?

Le exige que le entregue la cartera de Johnson.

22) Renard le quita su pasaporte y su dinero.

Harry.- ¿Sugiere usted que vea al cónsul americano para que le ayudara a arreglarlo?

Lo amenaza.

23) Marie le explica que ha encontrado trabajo.

Harry.- Haciendo qué.

Harry.- Bueno. Es su local.

Se comporta con arrogancia y desdén. No valora el hecho de que tenga un empleo con el que ganarse la vida.

24) Charles Beauclerc insinúa que Eddie debería callarse.

Harry.- Siempre.

Harry le responde de forma tajante y con una mirada severa.

25) Paul de Bursac no comprende por qué no ha ido a recogerlos Beauclerc. Antes de reunir suficiente información sobre Harry, sospecha de él.

Harry.- El dueño del barco. Beauclerc me paga para que le lleve a la Martinica.

Harry.- No.

Harry.- Yo no comprendo qué clase de guerra están haciendo llevando a sus mujeres a cuestas. ¿No les basta con tenerlas en casa?

Responde secamente a sus preguntas y critica la forma de actuar de Paul.

26) Marie lo amenaza.

Harry.- ¿Podrías hacer qué?

Él trata de provocarla, de enfurecerla todavía más.

27) Una patrullera se aproxima a ellos. Si descubre a los De Bursac, todos pueden tener graves problemas. Harry les indica que deben tumbarse pero Paul hace lo contrario y su mujer lo apoya.

Harry.- ¡Cállense! Los dos. Y échense de una vez al suelo. Salven a Francia. Yo voy a salvar mi barco. ¡Da la vuelta Eddie! ¡Vámonos!

Les da órdenes de forma tajante. Es un momento en el que han de tener muchísimo cuidado y los De Bursac lo contradicen y arman jaleo.

28) Renard ha emborrachado a Eddie para obtener información de los dos pasajeros a los que han transportado.



Harry.- No debería presionarle así. Le ha atiborrado de ron.

Le reprocha lo que ha hecho.

29) Renard le amenaza con la idea de que no conseguirá sacar a Eddie de la comisaría.

Harry.- ¡Cállese! ¿Quiere saber cómo voy a sacarle? Eso será tan fácil como ustedes quieran. Hay un teléfono ahí, en el pasillo. Van a decirle a alguien que le deje salir y que lo manden aquí (Renard niega con la cabeza). Ya lo creo que lo harán. Uno de ustedes. (Al policía). A usted tampoco le he olvidado. Van a estar los dos recibiendo golpes hasta que use el teléfono. Eso significa que uno de los dos se llevará una paliza por nada. No me preocupa cuál de los dos. Empezaré por usted (Da un golpe a Renard).

Le da órdenes de forma tajante, le amenaza y lo golpea.

#### B) *El PC de Marie*

1) Le explica a Harry que ha encontrado un trabajo. Él reacciona criticándolo.

Marie.- ¡A veces me enfadas tanto que podría...!

Le amenaza.

#### C) *El PC de Eddie*

1) Harry está con algunos de los miembros de La Resistencia.

Eddie.- A este le vi en el puerto cuando te fuiste.

Señala a uno de ellos del que desconfía.

#### D) *El PC de Frenchy*

1) La Gestapo inicia un tiroteo en las inmediaciones del hotel Marquis.

Frenchy.- Cuando llegue la policía no sabe nada, nada. ¿Lo ha entendido, *mademoiselle*?

Es taxativo con Marie a la que apunta con el dedo índice.

### E) *El PC del capitán Renard*

1) Una bala alcanza a Johnson durante el tiroteo y cae muerto.

Renard.- ¿Qué le ha pasado a este hombre?

Renard.- Desgraciado. ¡Llévenselo!

Renard.- Pida atención.

Renard.- Todo esto es lamentable, pero no hay motivo para alarmarse. Sólo estamos interesados en aquellas personas que han roto las normas de comportamiento establecidas. Ahora, elegiremos a esas ciertas personas. Aquellos que no designemos, se marcharán inmediatamente. Este local permanecerá cerrado durante esta noche. Este hombre, usted y *mademoiselle*.

Se caracteriza por su arrogancia y cinismo. Es consciente de su posición de superioridad y da órdenes constantes.

2) Uno de los policías se presenta en la comisaría.

Renard.- ¿Cogieron a todos?

Renard.- ¿Cómo?

Renard.- Registre todos los sitios que tiene en su lista.

Hace preguntas desde la exigencia y la arrogancia que se desprenden fundamentalmente de su tono y gestos. Sus subordinados acatan sus órdenes sin pararse a pensar y le llaman “señor”.

3) Interroga a Harry.

Renard.- No había dinero ni en su ropa ni en su cartera, sólo algunos cheques de viaje americanos. ¿Eso era habitual en él?

Renard.- ¿Qué les pasó?

Renard.- ¿Por qué?

Renard.- Así que no tenía usted razón para matarle, ¿verdad?

Renard.- Pero desgraciadamente para usted alguien lo hizo. Y como resultado decidió quedárselo para cobrar parte de la deuda.

Renard.- ¿Tiene ese dinero ahí?

Renard.- Si me hace el favor (le entrega los 60 dólares). Si me hace el favor, capitán (le indica con el dedo que

debe darle el resto del dinero que lleva).

Renard.- Gracias. No se preocupe. Este dinero es requisado por un gobierno que, como el suyo, está en paz con el mundo. Si su reclamación es justa se le devolverá. *Mademoiselle*, eso es todo para usted.

Actúa desde la exigencia. Sabe que Harry ha de obedecerle si no quiere empeorar las cosas. Hay momentos en los que es sarcástico.

#### 4) Hace preguntas a Marie.

Renard.- Nunca he dudado de usted, *mademoiselle*. Es sólo que su tono es muy ofensivo. Se lo preguntaré otra vez. ¿Por qué ha venido aquí?

Renard.- Eso está mejor. ¿Dónde estaba cuando ocurrió el tiroteo?

Su tono es de amenaza.

#### 5) Le ha dado licor a Eddie para emborracharlo y así obtener datos sobre el matrimonio que han transportado hasta Fuerte Francia en el Queen Conch.

Renard.- ¡Continúe, señor Eddie!

Renard.- ¡Así no vamos a ninguna parte!

Renard.- ¡Señor Eddie!

Renard.- ¡Por favor!

En lugar de proporcionarle información sobre ese asunto, el anciano habla de una vez que salió a pescar con Harry en Florida. Renard comienza a perder la paciencia y es tajante con él.

#### 6) Está interrogando a Harry.

Renard.- (Con un gesto le hace saber que debe darle el resto del dinero).

Renard.- ¿Cómo vamos a saberlo?

Le ordena que le entregue todo el dinero que lleva encima. Su pregunta es una amenaza.

#### 7) Interroga a Marie.

Renard.- ¿Por qué vino aquí?

Emplea un tono tajante, de imposición.

8) Tras acabar de hacer preguntas a Harry, le retira su pasaporte y su dinero.

Renard.- Vamos, vamos, capitán. Esto no es una disputa. Simplemente queremos llegar al fondo del asunto.

Renard.- Bien, ya veremos (echa los labios hacia fuera, se reclina en su asiento y toca un objeto con la mano). Si necesitáramos seguir interrogándoles, ¿se le puede localizar en el hotel?

Renard.- ¡Oh! El pasaporte se le devolverá enseguida. En cuanto al dinero, si es suyo, lo arreglaremos a su debido tiempo.

Renard.- Ése es su privilegio. Y, a propósito, ¿con qué lado simpatiza?

Renard.- Puedo sugerir...

Renard.- Buenas noches capitán.

Actúa con cinismo y arrogancia. Hay una ocasión en que le amenaza: “Ya veremos”.

9) Quiere conseguir información sobre el matrimonio De Bursac.

Renard.- ¿Refrescarían su memoria \$500?

El tono de su pregunta es de exigencia. De su forma de entonar también se desprende que cree que va a aceptar el soborno. Sin disponer de suficiente información sobre Harry, da por hecho que lo que le mueve es el dinero.

10) Trata de descubrir datos sobre los De Bursac.

Renard.- ¿Qué hay de sus dos pasajeros?

Plantea la cuestión de nuevo en un tono amenazante.

11) Harry ha conseguido reducir a Renard y a los policías. Explica a Slim, Frenchy y Helene qué deben hacer para abandonar todos juntos la isla en breve. Renard le interrumpe.

Renard.- ¿Y cómo cree que...?

Trata de amenazarle con la idea de que no conseguirá que Eddie se marche con ellos.

F) *El PC de Helene de Bursac*

1) Paul está hablando con Harry. Ella los interrumpe.

Helene de Bursac.- Señor Morgan, ¿ha dicho que le pagan por esto?

Helene de Bursac.- Entonces le sugiero que deje de hablar y nos lleve a la Martinica.

Se dirige a Harry con arrogancia y le da una orden.

2) Su marido está herido.

Helene de Bursac.- ¿Dónde está el médico?

Helene de Bursac.- He sido paciente.

Habla a Frenchy con exigencia y altanería.

3) Harry va a entrar a la habitación en la que está Paul.

Helene de Bursac.- ¿Qué hace usted aquí?

Helene de Bursac.- Usted no es médico.

Helene de Bursac.- ¿Cómo sé que usted sabe algo de esto?

Helene de Bursac.- ¡Espere un momento!

Menosprecia a Harry y le habla con exigencia.

4) Le pregunta cuánto tiempo ha estado inconsciente y comprueba su pulso y temperatura.

Helene de Bursac.- Sólo unos minutos.

Helene de Bursac.- No le toque.

Helene de Bursac.- ¡¿Me ha oído?!

Helene de Bursac.- ¡No voy a dejarle que lo haga!

Helene de Bursac.- (Trata de darle una bofetada).

Le trata con desdén y le ordena no tocarlo.

#### G) *El PC de Paul de Bursac*

1) El matrimonio De Bursac sube al barco. Después de un tiempo, Paul se acerca a Harry.

Paul de Bursac.- Señor Morgan.

Paul de Bursac.- Señor Morgan, ¿quién es usted?

Paul de Bursac.- Usted no es uno de nosotros. No está de nuestro lado.

Paul de Bursac.- No lo comprendo.

Emplea un tono de sospecha. No sabe nada de Harry pero da por hecho que no es una persona de fiar.

2) Harry les ha explicado que, cuando la patrullera se acerque, deben tumbarse.

Paul de Bursac.- Si trata de resistirse, nos matarán (extiende el dedo índice).

Paul de Bursac.- ¡No disparen!

De Bursac se comporta de forma arrogante. Pese a que Harry es el capitán del barco y tiene más experiencia que él en el asunto, se empeña en seguir su criterio y trata de imponerlo. Hace precisamente lo contrario de lo que le había indicado y alza los brazos.

#### 5.4.1.2 El Padre Protector

##### A. *El PP de Harry Morgan*

1) Eddie se ha emborrachado y duerme plácidamente. Harry lo despierta tirándole agua a la cara.

Harry.- Horacio lo trae.

Harry.- La tienes todas las mañanas.

Harry.- Ah, sí. Lo había olvidado. Tienes razón, Eddie. Aquí está Horacio. ¡Échale una mano! ¿Quieres?

La expresión inicial de Harry es de ira. Le molesta que Eddie esté continuamente bebiendo

cerveza. Cuando el anciano le explica que hubo un día de la semana anterior en que no tuvo resaca, él le da la razón y le pide que ayude a Horacio. Se preocupa por Eddie y está pendiente de él como si se tratara de un niño pequeño.

2) Eddie le pregunta si puede tomar una cerveza.

Harry.- Sólo una.

Harry: Sí, en la nevera. Coge sólo una.

Le da permiso para bebérsela. Poco después, la situación se repite.

3) Eddie bromea.

Harry.- Sí, es bueno, Eddie.

Harry reconoce que su ocurrencia es graciosa porque es consciente de la necesidad de aprobación del anciano.

4) Eddie quiere ir al bar del Marquis con él y Johnson.

Harry.- Quédate aquí y cierra.

Harry.- No, Eddie.

Harry no se lo permite. Le pone límites. Ya ha tomado varias cervezas y no quiere que beba más.

5) Frenchy quiere hablar con él en un lugar privado.

Harry.- Claro, vamos.

Previamente, le había pedido que alquilara su barco a sus compañeros de la resistencia pero Morgan se niega. Ahora acepta escucharle de nuevo.

6) Renard los ha mandado a él y a Marie a la comisaría. Eddie se dirige a ellos cuando salen.

Harry.- No, Eddie.

Harry.- No era nada. Vuelve y duerme un poco.

Harry.- Sí, te conozco Eddie. ¡Vuelve al barco!

Lo tranquiliza y le manda permanecer en el barco. Allí será más difícil que la policía política lo moleste en caso de que quieran algo de él.

7) Frenchy quiere que baje hasta el sótano para comprobar cómo está la herida de Paul de Bursac.

Harry.- No te preocupes. Adelante.

Harry.- Ya le eché una mirada. La bala dio primero en la borda e iba prácticamente perdida. Lo que tienes que hacer es buscar a alguien que se la saque.

Lo tranquiliza y le explica qué hacer. Paul está fuera de todo peligro. Sólo hay que extraer la bala de su cuerpo.

8) Frenchy va a verle a su habitación. Renard y otros dos policías están interrogando a Eddie.

Harry.- ¿Qué?

Harry.- ¡Me lo temía!

Harry baja inmediatamente al bar del hotel. Su intención es proteger a Eddie de los hombres de la Gestapo.

9) Eddie se fija en que Marie está haciendo la maleta. Se da cuenta de que abandona la Martinica con ellos y no está de acuerdo.

Harry.- Sí, eso parece.

Harry responde a su pregunta restando importancia a la situación. No quiere que se altere.

10) Eddie acepta que Slim se vaya con ellos. Pregunta a Harry si deberá cuidar de los dos.

Harry.- Así es, Eddie. Puedes empezar cogiendo esas maletas. ¿Vamos, Slim?



Él responde afirmativamente. Entiende que el anciano necesita sentirse útil y le hace creer que es él el que los cuida a ellos. Por ese mismo motivo le dice que lleve las maletas.

11) Harry culpa a Eddie de que Johnson haya tratado de pegarle. El anciano lo acepta.

Harry.- Vale, olvídale.

No quiere que se sienta culpable y le saca importancia.

12) Harry está con Slim en su habitación. Lllaman a la puerta. Es Frenchy, que llega acompañado de algunos de los miembros de la resistencia. Poco después, aparece Eddie.

Harry.- ¿Para qué querías verme, Eddie?

Harry.- Bien, Eddie, no te preocupes. Te veré luego en el muelle.

Harry.- (Le da una moneda).

Quiere saber qué necesita. Le tranquiliza y le da dinero para comprar alcohol.

13) Renard y uno de los policías interrogan a Marie. El policía le pega con el pasaporte en la cara porque no le gusta una de sus respuestas. Siguen haciéndole preguntas y Harry interviene.

Harry.- No tienes que contestar a eso.

Harry.- No contestes.

No le gusta cómo la tratan e intenta protegerla.

14) Está con Slim en su habitación.

Harry.- ¿Cuánto tiempo llevas fuera de casa Slim?

Harry.- ¿Vas a volver?

Harry.- ¿Qué vas a hacer aquí?

Harry.- Eso no es fácil. Además, creo que esto no te gustaría.

Harry.- Sí. No te preocupes, pequeña. Volverás.

Se compromete a ayudarla.

15) Al día siguiente, se la encuentra en el bar del Marquis.

Harry.- ¿Has dormido bien?

Se interesa por ella.

16) Oye un ruido en el barco. Es Eddie que se ha escondido para poder acompañarle.

Harry.- ¿Cómo has subido?

Harry.- ¿Llevarte? Si pudieras llegar a nado te tirarías por la borda.

Harry.- ¿Cómo sabes que tengo problemas?

Está preocupado. Sabe que recoger a los dos miembros de la resistencia es peligroso y no quiere que le ocurra nada a Eddie.

17) Eddie quiere saber en qué consistirá su misión.

Harry.- Eddie, ¿qué harías si alguien te disparara?

Harry.- Si tienes suerte, nadie.

Harry.- Ya te lo diré. No te impacientes. Ahora, saca aparejos de pescar. ¿Te alegras de venir?

Harry no le da detalles pero trata de hacerle ver que será peligrosa. Al ver que el anciano se asusta, trata de tranquilizarlo.

18) Continúan navegando. Se dirigen a una isla en la que han de recoger a los dos miembros de la resistencia.

Harry.- Aquí tienes. Ponte esto. Empieza a hacer frío.

Harry.- Nada.

Harry.- Por si tropezamos con un tiburón u otra cosa.

Harry.- ¡Vigila el rumbo Eddie!

Harry.- Ahora estamos trabajando. Te diré en qué a su debido tiempo.

Harry.- Aún no lo sé. Todo depende de la suerte que tengamos.

No le proporciona datos sobre lo que han de hacer para que no se asuste.

19) Una patrullera se acerca. Prepara su arma.

Harry.- ¿Qué pasa Eddie? Ahora es cuando deberías decirme lo grande que eres.

Harry.- Si tenemos suerte, nada. Pero si no, da la vuelta y sal de aquí a todo trapo.

Da fuerzas a Eddie que está asustado y le explica qué hacer en caso de que les disparen.

20) Va a bajar a ver a Paul de Bursac.

Harry.- No, Eddie. Piérdete de vista. Pero si te tropiezas con la policía no olvides lo que te dije que les dijeras.

Harry.- Eh... ¡Piérdete de vista!

Harry.- (Sonríe).

Sabe que La Gestapo vigila los alrededores del hotel y quiere que Eddie esté a salvo.

21) Ha extraído la bala del cuerpo de Paul de Bursac que se despierta.

Harry.- Ya está con nosotros de nuevo. Ha tenido usted suerte.

Harry.- Hablaremos de eso por la mañana. Ahora, duerma usted un poco.

Trata de tranquilizarlo y de que duerma para recuperarse.

22) Va a visitar a Paul de Bursac.

Harry.- ¿Cómo se encuentra?

Harry.- ¡Olvidelo! A ver cómo está esto. ¡Ah! Ya no sangra.

Harry.- ¿Le duele?

Harry.- Entonces procuraremos que la próxima vez le den en el otro brazo (sonríe). Ya no me necesitará más.

Se interesa por su estado de salud y se muestra cercano.

23) La policía política inicia un tiroteo en los alrededores del Marquis.

Harry.- ¡Quédate donde estás!

Trata de proteger a Slim.

24) Parece que han realizado la parte más complicada de la misión: han subido a bordo al matrimonio De Bursac y han escapado de una patrullera.

Harry.- Ahora puedes beber algo.

Le da permiso para ingerir alcohol.

25) Comprueba cuál es el estado de salud de Paul de Bursac.

¡Bah! No se preocupe, no es nada grave. Se pondrá bien tan pronto como le saquemos esa bala.

Tranquiliza a Helene que está preocupada tras el disparo que recibe su marido.

#### *B. El PP de Marie*

1) Eddie tiene hipo.

Marie.- ¿No sería mejor que tomaras un trago de agua?

Marie.- Te sentará bien.

Le propone beber agua para que su hipo desaparezca.

#### *C) El PP de Frenchy*

1) Harry amenaza a Renard y a uno de los policías con matarlos.

Frenchy.- No, Harry. No lo hagas.

Trata de que se tranquilice, de que no actúe de forma impulsiva.

### 5.4.1.3 El Adulto

#### A) *El Adulto de Harry Morgan*

1) Quiere salir a navegar. Antes debe obtener el permiso de la Policía Marítima.

Harry.- Buenos días.

Harry.- En lo mismo que ayer.

Harry.- Exactamente.

Responde a las preguntas que le hace el hombre que otorga los permisos.

2) Se encuentra con un turista americano que ha alquilado su barco.

Harry.- Buenos días, señor Johnson.

Harry.- Eso depende de usted.

Harry.- No lo sé. Lo mismo que ayer. Quizá mejor.

Harry.- ¡Bien, pues al barco! ¡Preparados para zarpar!

Tras escuchar a Johnson decide poner en marcha la embarcación.

3) Se da cuenta de que todavía no pueden zarpar.

Harry.- Señor Johnson.

Harry.- Tengo que repostar.

Harry.- Pero necesito dinero para eso.

Harry.- A 28 centavos el galón, 40 galones, serán 11 dólares con veinte centavos.

Harry.- Le daré el cambio en la estación de servicio.

Harry.- En marcha.

El barco necesita gasolina. Pide a Johnson que la pague y calcula cuánto le costará.

4) Tras la pesca, se dirigen al puerto de Fuerte Francia.

Harry.- Con hoy son 16. Además, la caña y el carrete.

Harry.- Cuando se pierde de esa forma, no.

Harry.- Si alquilara un coche y lo tirara por un acantilado tendría que pagarlo.

Johnson abandona la Martinica y le pide que le dé lo que le debe. Considera que tiene que pagarle la caña que perdió.

5) El turista se extraña de que la bandera todavía esté izada.

Harry.- La mayoría lo hace.

Harry.- Es su bandera.

Le ofrece su punto de vista.

6) Un espía del Gobierno de Vichy le pide a él y Johnson que les dé sus nombres.

Harry.- ¿Para qué?

Le hace una pregunta. Su tono es neutro y su expresión tranquila.

7) Entran en el bar del Marquis.

Harry.- Bourbon y un ron para mí.

Le dice al camarero qué quiere tomar.

8) El dueño del hotel se encuentra con ellos.

Harry.- No mucha, Frenchy.

Harry.- Sí.

Le cuenta que no han pescado nada y asiente cuando Frenchy lamenta que Johnson se vaya de la isla.

9) Marie acaba de pedirle fuego.

Harry.- ¿Quién es ésa?

Trata de descubrir la identidad de la mujer por la que se siente atraído.

10) Marie ha robado la cartera de Johnson.

Harry.- Se la ibas a devolver, claro.

Harry.- Esa es una buena razón.

Harry.- Otra buena razón, pero tendrás que conseguirlo de otra persona. ¿Qué te parece esto?

Harry.- Unos 60 dólares en billetes y unos 1400 en *traveller's checks*.

Harry.- Ese pájaro me debe 825 dólares. “No tengo tanto dinero encima”, dijo. “Tendré que ir al banco” y pagarle mañana”, dijo. Y todo el tiempo tenía una reserva para el avión que sale mañana al amanecer. Harry.- Vaya suerte que no se la devolvieras.

Descubre que el turista pensaba marcharse sin pagarle.

11) Está con Marie en su habitación y llaman a la puerta.

Harry.- ¿Quién es?

Harry.- Está bien.

Harry.- Hola, Eddie.

Hace una pregunta y saluda al anciano.

12) Salen de la habitación y le muestra la cartera a Marie.

Harry.- Quiero ver la cara que pondrá Johnson cuando se la devuelvas.

Quiere que le acompañe para enfrentar a Johnson a su engaño.

13) La policía política se lleva a tres de los miembros de la resistencia.

Harry.- ¿Han cogido a todos?

Harry.- Y Eddie, que seguramente no lo recordará.

Le hace una pregunta a Frenchy y le recuerda que Eddie también ha asistido al encuentro con ellos en su habitación.

14) Entran en un bar.

Harry.- Bueno, podemos tomarla aquí.

Harry.- Eh, ¿qué quieres (...) (sonríe)? Eh, sólo echábamos un vistazo.

Harry.- No tengo dinero. Esos tipos me limpiaron.

Se percata de que no tiene dinero para pagar porque Renard se lo ha quitado.

15) Marie va a verle.

Harry.- Creí que estabas cansada y te ibas a la cama.

Harry.- Así es.

Harry.- Sí. Si puedo encontrar lo que queda de ellos.

Harry.- Sí. Eso he oído.

Le confirma que la puede ayudar a conseguir un billete.

16) Va a ver a los compañeros de Frenchy que lograron escapar de la Gestapo.

Harry.- Siga.

Harry.- ¿Hay una pequeña cala y un malecón?

Harry.- ¿Han convenido las señales?

Harry.- ¿Cuáles son las señales?

Harry.- ¿Cómo los conoceré?

Harry.- Bien. Con eso es suficiente. ¿Cómo se les desembarca aquí?

Harry.- Ahá.

Hace varias preguntas para saber dónde y cómo ha de transportar al matrimonio De Bursac.

17) Charles le pregunta por qué ha decidido aceptar el encargo.

Harry.- Ahora necesito dinero. Anoche no.

Él le responde.



18) Marie le ofrece café.

Harry.- No, gracias. Ya he tomado.

19) El Queen Conch llega a Fort de France con el matrimonio De Bursac a bordo.

Harry.- De Bursac. Ella es el otro tipo que teníamos que recoger. Su mujer.

Harry.- Cuidado con él. Ha recibido un balazo.

Harry.- Nos topamos con una patrullera. Ya te lo contaré. Daré unas vueltas hasta que llegues a tierra. Buena suerte.

Le explica a Frenchy quién es la mujer que viaja con ellos y por qué el hombre está herido.

20) La madre de Frenchy le propone un trato: si extrae la bala del cuerpo de Paul y cura la herida, anulará su factura del hotel.

Harry.- ¿Incluida la de ella también?

Harry.- Y todo lo que tengo que hacer es sacar la bala y vendarle.

Harry.- Casi ha imaginado lo que haría “Mama”. Salvo en una cosa: todavía le debo esa cuenta.

Le propone que haga lo mismo con la de Marie y le explica que lo hará sin pedir nada a cambio.

21) Cricket le dice que se quede a ver cómo canta Marie.

Harry.- Vuelvo enseguida.

22) Eddie ha desaparecido.

Harry.- No has visto a Eddie, ¿verdad?

Harry.- Dejó el barco y no ha vuelto.

Harry.- No lo sé. No mires ahora pero allí, cerca de la puerta, en la segunda mesa, hay un tipo con bigote. Creo que me está siguiendo. No le pierdas de vista. Yo voy abajo.

Le hace una pregunta a Marie y le indica que hay alguien que les vigila.

23) Se disponen a salir del hotel para montarse en el Queen Conch y abandonar la Martinica.

Harry.- ¿Preparada, Slim?

24) Paul de Bursac se interesa por Eddie.

Harry.- Sí.

Harry.- No lo sé. Salió del puerto y, desde entonces, no ha vuelto. Normalmente hace lo que yo le digo.

Harry.- Sí. No lo sabré hasta que lo encuentre.

Harry.- No creo que a Eddie le gustara eso.

Responde a sus cuestiones.

25) Desconoce qué ha traído al matrimonio hasta la Martinica.

Harry.- ¿Para qué vino usted en un principio? Sé por qué vino ella, me lo ha dicho. Pero, ¿y usted?

Harry.- ¿Pierre Villemars? Sí, algo he leído. Era un gran tipo. Vichy le pescó. Ha muerto, ¿verdad?

Le pregunta el motivo de su viaje y se interesa por Villemars.

26) De Bursac le agradece lo que ha hecho por ellos.

Harry.- ¿Cómo sabe que aún no lo haré?

Harry.- Buena suerte.

Harry.- Gracias.

Le pregunta por qué está seguro de que no va a traicionarlos y se despide.

27) Están a punto de dejar el Marquis cuando Marie repara en Cricket. Quiere despedirse de él.

Harry.- Claro. Ve.

Le indica que se acerque.

28) Madame de Bursac quiere saber qué es lo que le ha puesto en la mano.

Harry.- Cloroformo

Él se lo dice.

29) Sale de la comisaría junto a Marie, que no comprende qué es lo que está ocurriendo en la Martinica.

Harry.- Pues has aterrizado en una pequeña guerra.

Harry.- Los tipos que acabamos de dejar están con Vichy. ¿Sabes lo que es?

Harry.- Les apoya la marina. Creí que habías visto el portaviones en el puerto.

Harry.- Y los otros, a los que estaban disparando, son franceses libres. ¿Sabes lo que son?

Harry.- La mayoría de la gente en la isla, los nativos, son patriotas, están con De Gaulle. Pero por ahora no han podido hacer mucho.

Le explica las intenciones de controlar la isla del Gobierno colaboracionista de Vichy.

30) Madame de Bursac y Harry han pasado la noche junto a la cama de Paul de Bursac y se despiertan.

Harry.- ¿Por qué fue con él en un viaje como éste?

Harry.- Es una razón.

Harry.- Eso tiene sentido.

Harry.- Entonces, él no lo inventó.

Harry.- El tener miedo.

Harry.- (Se levanta y va hasta la cama de Paul). La fiebre ha cedido.

Harry.- No soy médico, pero tiene mucho mejor aspecto. Si se despierta déle una de estas pastillas.

Quiere saber por qué decidió acompañar a su marido, toma la temperatura a Paul, le da su opinión sobre su estado de salud y le dice qué hacer para que mejore.

31) Desea saber si Johnson alquilará su barco al día siguiente.

Harry.- ¿Qué hay de mañana?

32) Los amigos de Frenchy insisten en que les alquile su barco.

Harry.- Lo siento. Y ahora escuchen, podríamos seguir así toda la noche y la respuesta sería la misma.

Les explica que sus esfuerzos no tienen sentido. No va a cambiar de opinión.

33) Harry tiene pensado salir de Fuerte Francia.

Harry.- Frenchy. Me largo de aquí.

Harry.- Cuando encuentre a Eddie.

Se lo hace saber a Frenchy.

34) Paul de Bursac ha viajado hasta la Martinica para liberar a Pierre Villemars, que está preso en la Isla del Diablo.

Harry.- Bien. ¿Y cómo cree que va a sacarlo?

Harry.- Sí. Puedo ver fácilmente que no se necesitaría mucho coraje para sacar a un conocido patriota de la Isla del Diablo, pero, sólo por razones profesionales, me gustaría saber cómo va a hacerlo.

Se interesa por saber cómo lo logrará.

35) Va a ver a Paul de Bursac.

Harry.- ¿Cuánto tiempo lleva inconsciente?

Harry.- (...) Tiene algo de fiebre y el pulso es un poco bajo (...).

Hace una pregunta a su mujer para conocer un dato, comprueba si tiene fiebre y cuál es su pulso.

36) Frenchy quiere que le alquile el Queen Conch a varios compañeros suyos de la resistencia.

Harry.- Mira, Frenchy. Con respecto a lo otro. Sé cómo piensas y con qué ideas simpatizas. Tal vez, en tu lugar, yo haría lo mismo. Pero no quiero mezclarme en ello. Si me cogen tonteando con la política... Me puede costar caro.

Harry.- Y hasta perdería mi barco.

Harry.- Entonces, más vale que les avises.

Harry.- Es inútil, Frenchy.

Piensa en cuáles pueden ser las consecuencias y no acepta.

37) Frenchy le explica que varios miembros de la resistencia se dirigen hacia el hotel para encontrarse con él.

Harry.- ¿Con los que querían alquilar mi barco?

Harry.- Yo no he pedido verles. Será mejor que salgas a su encuentro.

Se asegura de quiénes son y le recuerda que ya le indicó que no se reuniría con ellos.

38) Se presentan en la habitación de Marie en la que se encuentran ella y Harry. Insisten en que les alquile su barco.

Harry.- Ya sabe que le dije a Frenchy que no estaba interesado.

Harry.- Pueden hablar delante de ella, ¿no?

Harry.- Pero no servirá de nada.

Harry.- No. Corren un gran riesgo viniendo aquí.

Harry.- Pues yo sí. Lo siento, no puedo y no lo haré.

Harry.- Sólo son 50 pavos en dinero americano.

Harry.- No me hagan sentir mal. De veras no puedo hacerlo.

Les informa de que no acepta su propuesta. No quiere arriesgarse a tener problemas con La Gestapo.

39) Marie va a verlo. Quiere saber si está enfadado porque ella decidió quedarse a flirtear con un hombre en el bar para conseguir alcohol.

Harry.- Entra.

Harry.- Lo hiciste bien. Conseguiste la botella, ¿no?

Harry.- ¿Qué yo te lo dije?

Harry.- Es cierto. Supongo que lo hice. Se te ha dado muy bien.

Harry.- ¿No hacer qué?

Harry.- ¿Por qué me lo preguntas?

Responde de forma irónica y con varias preguntas a las acusaciones de Marie.

40) Beauclerc le manifiesta la alegría que siente porque finalmente haya aceptado el trato que le proponían.

Harry.- No quiero saberlo.

Harry.- Yo no. Me están pagando. ¡Ah! Y, a propósito, quisiera ese dinero ahora.

Es frío con él.

41) Eddie expresa la alegría que siente al darse cuenta de que Harry no quería que le acompañara para que estuviera a salvo de todo peligro.

Harry.- Vigila el rumbo, Eddie.

Le pide que esté pendiente del timón con el objetivo de cambiar de tema.

42) Eddie está preocupado. Pregunta a Harry qué debe hacer en caso de que a él le ocurra algo.

Harry.- Yo qué sé. Tú te has invitado a este viaje. Yo no (...) (sonríe).

Le recuerda que la decisión de participar en la misión fue suya.

43) Paul está herido. Helene pide ayuda a Harry para llevarlo hasta uno de los bancos.

Harry.- No es tan grave (...). Déjelo donde está. No quiero que se manchen los cojines de sangre.

Observa su herida y hace una valoración. Responde con frialdad a su petición.

44) Al tener que cambiar de barco se queja. No comprende qué está sucediendo y por qué es Harry el que los ha transportado hasta las proximidades de Fuerte Francia.

Harry.- Hay mucha gente que se pasa el tiempo tratando de comprender esto. Y saben más de él que nosotros.

Lejos de resolver sus dudas, se comporta con frialdad.

45) Frenchy le pide un nuevo favor a Harry.

Harry.- ¿Yo? Estoy más vigilado que todos los médicos. ¿Crees que no reconocieron mi barco? Estoy seguro que andan tras de mí. Lo que tengo que hacer es salir de aquí.

Harry.- ¿No los habrás traído aquí?

Harry.- Ni hablar, Frenchy.

Rechaza ayudarlo y le ofrece una razón: lo vigilan de cerca.

46) Madame de Bursac se opone a que extraiga la bala del cuerpo de su marido. Frenchy le suplica a Harry que no le preste atención.

Harry.- ¿Quién es ella?

Responde con una punzada.

47) Helene trata de agradecer a Harry lo que ha hecho por Paul.

Harry.- No se irá a desmayar otra vez.

Harry.- Adelante. Dígala. No la voy a morder.

Harry.- No lo siente en absoluto. Lo que siente es haber hecho el ridículo.

Harry.- Asiente.

La situación le produce incomodidad y responde fríamente.

48) Frenchy le pide que baje hasta el bar del hotel

Harry.- ¡Oh! Luego, Frenchy (va a cerrar la puerta).

Harry.- No puedo (...).

Él no acepta.

49) Frenchy trata de hacer recaer la responsabilidad de sus problemas en Harry.

Harry.- No es nosotros. Eres tú.

Le aclara que no debe pluralizar. El asunto le atañe a él y no a Harry.

50) Se encuentra con Marie, que va a interpretar un tema en el bar del hotel.

Harry.- No tendrás que esforzarte en cantar con ese vestido.

Ella le pregunta si le gusta el vestido que lleva y él le responde con una insolencia.

51) Paul de Bursac quiere marcharse de Fuerte Francia. Su objetivo es que Harry se los lleve a donde vaya a él y a su mujer.

Harry.- ¿Por qué quiere irse? Todavía estoy intentando salir del lío en que me metí por traerle aquí.

Hace a Paul reflexionar sobre la idea. Hace sólo unas horas que corrió peligro para introducirlos a él y Helene en la Martinica y ahora quiere abandonarla.

52) Le explica el motivo principal por el que no pueden acompañarle: la policía los está buscando.

Harry.- No podría ni llevarle a usted al puerto. Tienen abajo a un hombre vigilando. Hay otro arriba. Están por todas las partes. ¿Cómo voy a llevarle por las calles?

Harry.- Me vigilan para pescarle a usted. En tanto no le tenga a mi lado puedo al menos llegar al barco. Habrá niebla otra vez y resaca un poco después de medianoche. Soltaré amarras y lo dejaré a la deriva hasta pasar el rompeolas antes de ponerlo en marcha. Tendré bastantes problemas incluso sin usted.

53) Frenchy le pide que suba a su habitación. Helene le espera arriba.

Harry.- Frenchy eso se ha terminado.

Harry.- ¿Ella? ¿Por qué lo has...?

Harry.- (Asiente y se va).

Pese a que ya les ha explicado a él y a Paul que no quiere llevarlos porque correría un gran



riesgo, el dueño del Marquis insiste en que se reúna con Madame de Bursac.

54) *Madame* de Bursac le pide que se lleve sus joyas con él, fuera de la Martinica, para que los de la Gestapo no puedan quitárselas.

Harry.- Suponga que me cogen antes de salir.

Harry.- ¿Y si nunca vienen a por ellas?

Estima probabilidades y calcula qué es lo que podría ocurrir con las alhajas.

55) Harry va a salir a pescar. Antes debe facilitar sus datos a la Policía Nacional Marítima.

Harry.- (Se ríe). Harry Morgan.

Harry.- Esquimal.

Harry.- Americano.

Harry.- “Queen Conch”, Cayo Oeste, Florida. Y salimos a pescar como lo hemos hecho durante dos semanas. Volveremos esta noche y no creo que nos alejemos más de 45 kilómetros de la costa.

Harry.- ¿Es una nueva orden?

Harry.- ¡Oh! Bien por él.

Harry.- No.

Es sarcástico y lanza varias punzadas al policía que le atiende.

56) Harry explica a Johnson el motivo por el que Horacio es útil: su rapidez a la hora de preparar el cebo.

Harry.- Claro que puedo.

Harry.- Cuando surja una buena pieza sabrá por qué.

Harry.- Que lo puede hacer más deprisa que yo.

Harry.- Él es necesario. ¿Verdad Horacio?

57) Renard se ha quedado con el pasaporte y todo el dinero de Harry y espera que éste se conforme.

Harry.- Nunca lo conseguirá tratando así a la gente. Eso no es bueno.

Harry.- No sé cómo voy a ir a ningún sitio si tiene usted mi pasaporte y todo mi dinero.

Harry.- Me ocupo de mis asuntos.

Harry.- Tampoco necesito que me aconseje que siga así.

Le hace ver que no puede salir de la Martinica y que no conseguirá influirle.

58) Madame de Bursac trata a Harry con desprecio. Considera que es el culpable de que su marido haya recibido un balazo.

Harry.- Pues se lo diré. Soy una especie de invitado. Él me invitó.

Harry.- No.

Harry.- No lo sabe (se mete dentro de la habitación).

Harry.- ¡Oh! ¡Muy bien! No me están pagando.

Harry.- ¿Por qué no? Él no es diferente a los demás. Un poco más enfermo, eso es todo. Significa que no es tan valioso.

Harry.- Y, ahora... Ya podrá meterse conmigo más tarde.

Harry responde con ironía e insolencia. Se mete en la habitación en la que está Paul sin su consentimiento.

59) Renard le ofrece un soborno. Parece estar seguro de que lo va a aceptar.

Harry.- ¡Ah! Mi memoria es muy buena. Recuerdo que usted es el tipo que me quitó mi pasaporte y todo mi dinero.

Le responde con un hecho: él que ahora le ofrece un soborno, le quitó previamente su dinero.

## B) *El Adulto de Marie*

1) Harry descubre que ha robado la cartera de Johnson.

Marie.- No lo iba a hacer. No me gusta.

Marie.- Además, necesito un pasaje para salir de la Martinica.

Marie.- ¿Has encontrado algo?

Marie.- ¿Esperabas más?

Marie.- Así que te iba a dar esquinazo. Tu cliente...

Marie.- Entonces, te he hecho un favor.

Reconoce que pensaba quedarse con ella y utilizar el dinero para comprar un billete de avión.  
Le hace varias preguntas y es sarcástica con él.

2) Harry quiere presentarse ante Johnson con la cartera.

Marie.- Muy bien.

Ella acepta.

3) Abandonan el cuartel de la Gestapo.

Marie.- Me gustaría tomarme una copa.

Marie.- ¿Has cambiado de idea?

Marie.- Lo olvidé, sí. Tal vez pueda hacer algo. Ha sido un día largo y estoy sedienta.

Le explica qué quiere hacer y decide poner en marcha una artimaña para lograrlo.

4) Se presenta de nuevo en la habitación de Harry.

Marie.- Sí, lo sé. Yo también lo creía. Me has dado algo en qué pensar. Dijiste que podrías ayudarme.

Marie.- Pero, ¿cómo puedes hacerlo? Steve, ¿vas a aceptar lo que te propusieron esos hombres que vinieron con Frenchy?

Marie.- He sobrevolado la Isla del Diablo. No parece un buen lugar de recreo.

Quiere saber cómo puede ayudarle a conseguir un pasaje y le da su impresión sobre la Isla del Diablo.

5) Harry llega al bar del hotel.

Marie.- ¿Quieres café?

Marie.- ¡Te has levantado temprano! ¿Qué has hecho?

Le hace varias preguntas.

6) Harry le pregunta por Eddie.

Marie.- No desde el mediodía, ¿por qué?

Marie.- ¿Es que algo anda mal?

Le explica que no lo ha visto y le plantea dos cuestiones.

7) Harry quiere saber si está lista para salir.

Marie.- Sólo un minuto, Steve. Cierra eso, ¿quieres?

8) Antes de abandonar el Marquis quiere despedirse de Cricket.

Marie.- Steve. ¿Tengo tiempo de despedirme de Cricket?

Le hace una pregunta a Harry para saber si dispone de tiempo.

9) El músico interpreta un tema.

Marie.- ¿Qué es lo que estás tocando?

Marie.- Sí, ¿cómo se llama esa canción?

Trata de descubrir cuál es.

10) Harry le pide que traiga su botiquín y agua para curar a Paul de Burscac.

Marie.- Enseguida.

Ella lo hace.

11) Continúa dándole indicaciones que ella sigue.

Marie.- ¿Dónde pongo el agua?

Marie.- Hirviendo.

Marie.- Creo que hay bastante.

12) Informa a Harry de la llegada de Renard y acepta hacer lo que él le dice para que no las descubra.

Marie.- Steve, Renard acaba de entrar y viene hacia aquí.

Marie.- No lo creo.

Marie.- De acuerdo.

13) Harry le da una ordena taxativa: debe entregarle el billetero que le ha robado a Johnson.

Marie.- ¿Sabes, Steve? Sé que hubieras sido capaz (le entrega la cartera). No sabía que eras el detective del bar.

Se la entrega pero le lanza un sarcasmo.

14) Renard y un policía le exigen que explique por qué está en la Martinica.

Marie.- A comprar un sombrero.

Marie.- A comprar un (el policía le pega con el pasaporte en la cara) sombrero. Lea la etiqueta. Tal vez entonces me creerán (se lo lanza).

Les responde con una punzada.

15) Frenchy le ha ofrecido un trabajo a Slim como cantante.

Marie.- Me irá bien, Steve. Tengo un empleo.

Marie.- Frenchy cree que puedo cantar.

Se lo explica a Harry.

### *C) El Adulto de Eddie*

1) El Queen Conch se acerca a la orilla y Harry para el motor.

Eddie.- ¿Qué ocurre Harry?

Eddie.- ¿Quién es ése? ¿Qué vamos a hacer?

Hace varias preguntas pero, en esta ocasión, a diferencia de las anteriores, su tono no es de miedo o de exigencia sino neutro.

2) Harry le indica que descargue la escopeta porque ya no hay peligro. Actúa según sus instrucciones. Harry es el que lleva las riendas.

3) Harry para el motor del Queen Conch.

Eddie.- ¿Qué pasa, Harry?

Eddie.- Es la patrullera.

Quiere saber por qué. Cree que el sonido que escuchan es el de una lancha patrullera.

4) Harry le pide el botiquín.

Eddie.- Aquí tienes.

Se lo entrega.

5) Está en el barco con Harry, Horacio y Johnson.

Eddie.- ¡Señor Johnson!

Eddie.- ¿Le importa si le hago una pregunta?

Se dirige a este último para introducir una cuestión.

D) *El Adulto de Frenchy*

1) Se cruza con Harry y Johnson.

Frenchy.- Caballeros, ¿ha habido suerte hoy?

Frenchy.- Tal vez mañana vuelva a engancharlo.

Frenchy.- ¡Qué pena!

Quiere saber cómo les ha ido.

2) Harry está interesado en saber quién es Marie.

Frenchy.- Acaba de llegar esta tarde, en el avión del Sur.

Le proporciona los pocos datos que maneja sobre ella.

3) La Gestapo inicia un tiroteo en el Marquis y se lleva a varias personas.

Frenchy.- Harry, esto es terrible.

Frenchy.- Uno al menos escapó. Creo que fue Beauclerc. Escucha, Harry. Esto tiene mala pinta. Pero nadie sabe, excepto yo, que vosotros los visteis.

Valora lo ocurrido.

4) A Harry le llama la atención Renard.

Frenchy.- “Surêté Nationale”.

Frenchy.- Ah.

Le explica a qué organismo pertenece y asiente al ver que lo ha comprendido.

5) Charles explica a Harry qué debe hacer para encontrar al matrimonio al que debe transportar. Harry quiere saber cómo podrá reconocerlos.

Frenchy.- Sabemos sólo el nombre de uno, Paul de Bursac.

Interviene para ofrecer un dato.

6) El Queen Conch llega hasta el punto en el que le espera una lancha para transportar al matrimonio De Bursac.

Frenchy.- Me llamo Gerard.

Frenchy.- ¿Pero qué pasó?

Frenchy.- Gracias.

Se presenta, pregunta por la herida de Paul de Bursac y agradece a Harry que los haya recogido.

7) La madre de Frenchy trata de convencer a Harry para que baje al sótano a curar la herida de Paul.

Frenchy.- Pues claro.

Harry desea saber si a cambio, anularán la factura del hotel de Slim. Él se lo confirma.

8) Harry le dice qué debe hacer para que el plan de recoger a los dos resistentes funcione.

Frenchy.- (Asiente).

Frenchy y sus compañeros encargan a Morgan que se ocupe de la misión porque confían en que sabrá cómo actuar para que se resuelva satisfactoriamente. Acepta cumplir sus indicaciones porque considera que tiene criterio.

9) Habla con Harry antes de que abandone el hotel.

Frenchy.- Ya están preparados.

Frenchy.- ¿A dónde los vas a llevar Harry?

Frenchy.- ¿Qué?

Frenchy.- Muchísimo. Pero, ¿por qué estas haciendo esto Harry?

Frenchy.- Te daremos suficiente tiempo.

Frenchy.- Que lo hagan. Será un fuego muy pequeño. Cuando Villemars vuelva, nos tocará a nosotros. Empezaremos uno más grande.

Le hace varias preguntas y le explica que no teme la reacción de la Gestapo una vez se enteren de lo que ha ocurrido con Renard y sus hombres. Considera que la llegada de Villemars les hará más fuertes.

E) *El A de Paul de Bursac*

1) Paul se entera de que Eddie ha desaparecido.



Paul de Bursac.- ¿Ha desaparecido su amigo?

Paul de Bursac.- ¿No podría dejarle aquí?

Le hace varias preguntas.

2) Harry desea conocer el motivo por el que el matrimonio ha viajado hasta la Martinica.

Paul de Bursac.- ¿Ha oído hablar de Pierre Villemars?

Paul de Bursac.- No, no. Está en la Isla del Diablo. Me enviaron aquí para sacarle y traerle a la Martinica. Es de esa clase de hombres a quien la gente oprimida y perseguida creerá y seguirá.

Su objetivo es liberar a uno de los miembros de la Resistencia.

3) Se despiden.

Paul de Bursac.- Gerard me dijo que rechazó la oferta de Renard para entregarnos.

Paul de Bursac.- Hay muchas cosas que un hombre puede hacer. Pero traicionar por un precio... Um, no es de las suyas.

Paul de Bursac.- Confío en que encuentre a su amigo.

Paul de Bursac.- Adiós. Y gracias.

Paul le agradece que no los haya entregado y le desea que dé con Eddie.

4) Se encuentra con Harry.

Paul de Bursac.- ¿Qué le ha pasado a Beauclerc?

Paul de Bursac.- De Bursac.

Paul de Bursac.- Permítame, capitán. Esta es mi esposa. Madame de Bursac.

Pregunta dónde está Beauclerc, la persona que debía recogerlos y responde a varias cuestiones.

5) Viajan en el barco cuando Harry lo detiene porque escuchan un ruido. Su mujer le pregunta de dónde proviene.

Paul de Bursac.- No lo sé.

Desconoce esa información.

6) Frenchy se lamenta para intentar que Harry se lleve con él al matrimonio De Bursac.

Paul de Bursac.- El capitán Morgan tiene razón. Éste no es su entierro todavía. Algún día espero que lo sea, porque... sería muy útil. Ya ha hecho más que suficiente por nosotros.

Paul se da cuenta de que le hacen asumir responsabilidades que no le corresponden. Él y Frenchy son los que forman parte de la resistencia pero pretenden que Harry corra riesgos.

F) *El A de Helene de Bursac*

1) Hace una pregunta.

Helene de Bursac.- ¿Qué es?

Su finalidad es obtener un dato objetivo.

2) Harry le dice que le quite el abrigo a su marido para comprobar la herida producida por la bala disparada desde la patrullera. Helene actúa como le indica.

3) Harry le explica lo que le podría ocurrir a las joyas si se las lleva con él.

Helene de Bursac.- Entonces, tírelas por la borda. Al menos no caerán en sus manos.

Helene de Bursac.- Entonces, considérelas como parte del pago por todo lo que ha hecho por nosotros.

Ella acepta las distintas posibilidades y le indica qué puede hacer en cada caso.

#### 5.4.1.4 El Niño Natural

##### A. *El NN de Harry*

1) Marie le pide fuego. No pronuncia ninguna palabra. Simplemente, le lanza una caja de cerillas. Su comunicación no verbal (la mira fijamente de arriba a abajo) revela que se siente atraído por ella.

2) Marie le mira varias veces de forma seductora mientras canta “Am I Blue”. Él le devuelve las miradas y sonríe.

3) Ha de ir junto a Marie a la comisaría por orden de uno de los capitanes de la Gestapo. Ella le hace la misma pregunta que suele hacer Eddie sobre la abeja muerta. Harry se ríe.

4) Demuestra tener prejuicios hacia Marie a la que le molesta su actitud.

Harry.- ¿Quién se enfada ahora?

Marie va a marcharse y él quiere que se quede. No se atreve a pedírselo y trata de retenerla con esta pregunta.

5) Marie se presenta en su habitación con una botella de vino medio llena.

Harry.- (Llaman a la puerta). ¿Qué demonios...?

Harry.- (Se ríe). Sí. Está empezando a ser un problema, ¿verdad? ¿Quieres un trago?

Bromean sobre el asunto, ya que han utilizado el objeto como excusa para verse. El “¿Qué demonios...?” de Harry no es de enfado sino de sorpresa.

6) Desconfía de Marie y discuten. Parece que ella va a abandonar la habitación en la que se encuentran pero, inesperadamente, besa a Harry.

Harry.- ¿Por qué has hecho eso?

Harry.- ¿Cuál es el veredicto?

Harry.- Ahá.

Harry.- Yo sí.

Harry tiene curiosidad por saber por qué ha decidido besarle y qué ha sentido.

7) Llega al hotel y se dirige a Marie.

Harry.- Buenos días, Slim

Le pone una mano sobre la cabeza para expresarle su afecto. A través de su mirada, percibimos claramente que está enamorado de ella.

8) Vuelve al hotel con Eddie. El anciano se extraña al ver que Marie todavía sigue allí. Creía que había cogido un avión a Estados Unidos.

Harry.- Eso creía yo.

Harry también está sorprendido.

9) Madame de Bursac se desmaya. Harry la coge en brazos y la saca de la habitación. Marie los sigue.

Harry.- Es más pesada de lo que crees. Será mejor que le aflojes las ropas.

Harry.- Él no me va a abandonar.

Harry.- (Sonríe).

Continúa la broma iniciada por Slim.

10) Toma entre sus manos el frasco de perfume de Marie que le pregunta si ella le recuerda a otra persona.

Harry.- (Sonríe). Esto es nuevo para mí. Me gusta. ¿Volverías si pudieras?

Él expresa sus emociones. Le gusta lo que siente por ella.

11) Eddie tiene hipo pero le asusta la idea de beber agua.

Harry.- (Se ríe).

Es gracioso que tenga miedo del agua y no del alcohol.

12) Marie lleva puesto un provocativo vestido negro con un escote en pico.

Harry - ¡Vaya! (sonríe).

Se sorprende de lo atractiva que está.

### B. *El NN de Marie*

1) Sale de su habitación y se apoya en la puerta de la de Harry.

Marie.- ¿Alguien tiene una cerilla?

Marie.- Gracias.

El contenido de su pregunta y su respuesta parecen propias del A pero su mirada sensual, su postura y su tono revelan que se mueve desde el N. Entre ella y Harry existe una fuerte atracción.

2) Marie pone voz al tema “Am I Blue” y Cricket la acompaña al piano. De nuevo, la forma en que le mira mientras pronuncia determinadas palabras de la canción, expresan la atracción que siente por él.

3) Eddie le plantea a Marie su pregunta sobre la abeja muerta.

Marie.- ¿Y a usted?

Marie.- ¿De verdad? ¿Y por qué no les pica usted?

Ella comprende que se trata de una broma y le plantea varias cuestiones desde el humor.

4) El capitán Renard le ordena a Harry y Marie que les acompañe a la comisaría.

Marie.- ¿Alguna vez te ha picado una abeja muerta?

Bromea. Le dice lo mismo que Eddie le dijo a ella hace sólo unos segundos.

5) Está a punto de abandonar la habitación de Harry.

Marie.-Yo (da un portazo).

Reconoce que está enfadada y sale dando un portazo.

6) Harry llama a la puerta de su habitación.

Marie.- Aquí está la botella otra vez.

Marie- No.

Le enseña la botella de vino y se ríen de la situación ya que ambos la han utilizado como pretexto para hablar con el otro.

7) Le ofrece unos billetes a Harry. Él considera que le ha engañado al lamentar no poder regresar a Estados Unidos por no disponer de dinero.

Marie.- Sabes, Steve. No eres muy difícil de comprender. Sólo a veces. A veces sé exactamente lo que vas a decir, casi siempre. Las otras veces... Las otras veces eres un canalla (Se sienta sobre él. Le besa).

Marie.- Me preguntaba si me gustaría.

Marie.- Todavía no lo sé. ¡Ayúdame tú! Es aún mejor si ayudas. ¿Seguro que no cambiarás de opinión sobre esto (se refiere al dinero que le ha ofrecido)?

Marie.- Esto me pertenece y también mis labios. No veo la diferencia.

Marie.- De acuerdo. Sabes que conmigo no tienes que fingir, Steve. No tienes que decir nada y no tienes que hacer nada. Nada de nada. O tal vez sólo silbar. Sabes cómo silbar, ¿verdad, Steve?

Le besa y le hace ver que ha comprendido su dificultad para hablar de emociones.

8) Cricket está sentado al piano. Ha compuesto un nuevo tema y quiere saber qué le parece.

Marie.- Claro.

Marie.- Me gusta.

Los dos se divierten interpretando canciones y hablando de música.

9) Steve entra en el hotel Marquis. Marie está en el bar desayunando.

Marie.- Hola, Steve.

Al saludarle le mira y le sonríe de una forma que revela que siente algo por él.

10) Harry coge en brazos a Madame de Bursac, que se ha desmayado.

Marie.- ¿Qué tratas de hacer? ¿Adivinar su peso?

Marie - Lo estabas haciendo muy bien. (Harry empieza a desabrocharle el vestido y “Slim” le detiene). Pero más valdría que te ocuparas del marido.

Marie.- Ella tampoco (Harry se va). Steve, ¿qué tal estaría si le dieras un poquito de esto?

Está celosa y se lo comunica a través del humor.

11) Se dispone a salir del hotel para dirigirse al barco de Harry y, junto a él y Eddie, abandonar la Martinica. Antes se despide de Cricket.

Marie.- Cricket, he venido a decir adiós.

Marie.- Nos vamos ahora. Gracias por todo.

Marie.- ¿Tú que crees?

Se despide de la persona con la que ha compartido sus dudas acerca de Harry y con la que ha disfrutado interpretando canciones. Cricket quiere saber si es feliz y ella se lo demuestra bailando al ritmo de la música mientras abandona el hotel.

12) Tras flirtear con un desconocido consigue que éste le pague una botella de vino. Vuelve al hotel con ella a medias y va a ver a Harry. Él está molesto pero no lo reconoce.

Marie.- Me gustaría saberlo.

Quiere que él admita que no le parece bien cómo ha actuado.

13) Renard y uno de sus subordinados interrogan a Marie. Tratan de intimidarla. Harry le dice que no conteste.

Marie.- (No responde).

Sigue su indicación. Aunque parece desafiar a Renard y al policía con su mirada y su tono, Harry se da cuenta de que debe de estar asustada ya que le han pegado con el pasaporte en la cara.

14) Le explica a Harry cuánto lleva fuera de casa y las ganas que tiene de regresar.

Marie.- A ti eso no... Unos seis meses.

Marie.- ¿Cómo?

Marie.- No lo sé. Buscarme un empleo.

Marie.- ¿Te recuerdo a alguien Steve?

Marie.- Volvería andando. Si no fuera por toda esa agua.

Expresa la tristeza que siente, fundamentalmente, a través de sus gestos.

15) Se encuentra con Harry tras la conversación que mantuvieron la noche anterior en la que él se compromete a conseguirle un billete para volver a casa. Le pregunta cómo ha pasado la noche.

Marie.- Como no lo hacía hace tiempo.

Se alegra de su pregunta. Le complace que se preocupe por ella.

16) Eddie se asusta cuando le sugiere que beba agua.

Marie.- (Se ríe).

Le hace gracia ver que es capaz de ingerir grandes cantidades de alcohol pero teme el agua.



17) Renard y sus hombres comienzan a disparar. Harry la empuja para que permanezca sentada mientras dure el tiroteo.

Marie.- ¡Hey!

Marie.- Creo que estoy sentada sobre un cigarrillo.

Se extraña de que se abalance sobre ella de repente.

18) Salen de la comisaría.

Marie.- No comprendo nada de esto. Después de todo, acabo de llegar.

Marie.- ¿Qué es lo que pasa?

Marie.- Vagamente.

Marie.- Sí.

Marie.- Sigo sin aclararme mucho.

Está confusa. No comprende quiénes son Renard y sus colaboradores y cuáles son sus objetivos.

19) Harry le da a Marie el billete que le prometió y le dice que quiere que vuelva a Estados Unidos.

Marie.- No lo sé

Marie.- Sí.

Está triste. Siente algo especial por Harry y no quiere separarse de él.

*C. El NN de Eddie*

1) Marie responde a la pregunta de la abeja muerta de Eddie con otro interrogante.

Eddie.- Eso es lo que siempre dice Harry. Pero no tengo aguijón. ¡Ja, ja, ja!

Eddie.- Usted es buena. Usted y Harry son los únicos que...

Eddie.- Es cierto. Usted, Harry y Frenchy. Sabe, ha de tener cuidado con las abejas muertas si va por ahí descalza. Porque si las pisa pueden hacerle tanto daño como cuando estaban vivas, sobre todo, si estaban enloquecidas cuando las mataron. ¡Ja! Creo que me han picado cientos de veces así.

Está sorprendido al ver que ella es capaz de comprender que la pregunta no es literal, se trata de una broma.

2) Regresan al Marquis y se encuentran a Slim.

Eddie.- Creí haberte oído que se marchaba.

Eddie está sorprendido. Creyó que Marie regresaba a Estados Unidos pero no ha sido así.

3) Johnson está pescando. Pierde al pez que trata de atrapar y la caña.

Eddie.- Señor Johnson tiene mala suerte. ¡Nunca he visto a nadie...!

Eddie reacciona de forma espontánea al manifestar que ningún turista más ha perdido pez y caña de pescar.

4) Harry y Marie han estado en la comisaría.

Eddie.- ¡Harry! ¿Tenemos problemas?

Eddie.- Es que vi a esos tipos cogerte y estaba asustado.

Eddie.- Yo te habría sacado. Ya me conoces.

El anciano tiene miedo. Una vez que Harry le tranquiliza, presume de que él podría sacarlo. No hay un aire fanfarrón en sus últimas palabras sino que demuestran su inconsciencia e inocencia. Parece no darse cuenta de que es Harry el que está constantemente cuidando de él.

5) Se da cuenta de que conoce a Marie. Fue capaz de responder correctamente el acertijo sobre las abejas que le planteó.

Eddie.- Puede venir con nosotros, Harry. Ahora tendré que cuidar de los dos, ¿verdad?

Actúa desde la inocencia. Otorga a Harry permiso para que Marie les acompañe como si no fuera a hacerlo en caso de que él se opusiera. Le pregunta si deberá cuidarlos a los dos. Como Harry explica a Johnson Eddie cree que le necesita. Considera que es él el que cuida de Harry

y, ahora, también de Slim cuando es al revés.

6) Johnson ha tratado de pegar a Eddie. Harry le echa la culpa al decirle que habla demasiado.

Eddie.- Lo sé, Harry.

Él le da la razón con una expresión de tristeza.

7) Va hasta el muelle para encontrarse con Harry.

Eddie.- Sabía que ibas a salir.

Eddie.- No puedes engañarme Harry. Lo sabía (...).

Eddie.- ¿Qué te pasa Harry? ¡Tranquilízate!

Eddie.- Estaría bromeando.

Se alegra de verlo pero el comportamiento de Harry hace que se entristezca.

8) Navega con Harry en el Queen Conch.

Eddie.- ¡No puedes engañarme! Siempre lo sé. ¿A dónde vamos?

Intuye que van a hacer algo diferente a lo habitual y tiene una gran curiosidad por saber de qué se trata.

9) Harry hace ver a Eddie el peligro que entraña su misión.

Eddie.- ¿Dispararme? ¿A mí? ¿Con un arma? (Se ríe. Para de reír en seco). ¿Eh? ¿Quién va a dispararme?

Eddie.- (Asiente con la cabeza) No.

Primero cree que es una broma pero después, al darse cuenta de que les pueden disparar, siente miedo.

10) Quiere saber qué es lo que harán.

Eddie.- No, estoy bien Harry. Oye, ¿qué ocurre? ¿Qué pasa?

Eddie.- ¿Tan mal está la cosa Harry?

Está asustado.

11) Harry prepara su rifle.

Eddie.- No puedes enfrentarte a ellos Harry.

Eddie.- Y lo haré. ¿Qué es lo que quieres que haga?

Está asustado pero, una vez que Harry le da fuerzas, su valentía aflora.

12) Harry se dirige al sótano del hotel.

Eddie.- ¡Harry, Harry! ¿Puedo ayudar?

Eddie.- Eh, ¿qué fue Harry?

Eddie.- Ya recuerdo (sonríe).

Eddie no es autónomo. Es como un niño pequeño que acude a Harry para pedir permiso, dinero y para que le diga qué hacer.

13) Renard y sus hombres están con Eddie en el bar del Marquis.

Eddie.- Tenía que haber visto a ese pez. Debía pesar unos cuatrocientos kilos. Un kilo menos era la aguja más grande que vio en toda su vida. Una aguja es un pez espada, ¿sabe?

Eddie.- Has oído eso, Harry. Me llama señor. Oiga es usted un tío estupendo.

Eddie.- ¡Oh! Estaba hablando de ese pez tan grande que enganchamos anoche. Ese pez era tan grande que Harry y yo apenas podíamos moverlo. Se nos hizo de noche y seguimos luchando con él. Debía pesar... quinientos fácil.

Eddie.- Sí, recuerdo en Cayo Oeste cuando...

Eddie.- Era el 4 de julio...

Eddie.- Estaba diciendo Cayo Oeste.

Eddie.- Un cuatro de julio. Hace tres años, a las 8:00. Me acuerdo muy bien.

Se divierte recordando una de las veces en que salieron a pescar.

14) Marie le propone que beba agua para dejar de hipar.

Eddie.- ¿Cómo agua?

Eddie.- No. ¡Oh, no! Eso no.

Eddie.- Estaré bien. ¡Hip!

Eddie se sorprende y se asusta de su sugerencia.

15) Harry quiere que abandone el Marquis y se esconda para que Renard y sus hombres no vuelvan a molestarlo.

Eddie.- ¿Sí, Harry? ¡Hip!

Eddie.- ¿Qué historia fue ésa? ¡Hip!

Eddie.- (Asiente).

Le explica que la historia sobre la pesca que les contó la vez anterior no funcionará. Eddie se sorprende. Ni siquiera recuerda lo que les dijo.

16) Van a bordo del Queen Conch.

Eddie.- ¡Oh! Por eso no querías llevarme. Sabía que había una buena razón. No estabas enfadado conmigo. (Se gira y le mira a los ojos). Tenías miedo de que me hirieran. ¡Estabas pensando en mí Harry!

Eddie.- Sí. Ahora me siento mejor Harry. Estaré bien. Ya verás.

Se alegra al saber que Harry se preocupa por él.

D) *El NN de Helene de Bursac*

1) Una de las balas lanzadas por la patrullera alcanza a Paul de Bursac.

Helene de Bursac.- Por favor, ayúdeme a llevarle allí.

Está asustada. Trata de poner a su marido sobre uno de los bancos de la cubierta y pide ayuda a Harry.

2) Harry ha conseguido extraer la bala del cuerpo de Paul. Pasa la noche junto a la cama del convaleciente al igual que su mujer, Helene. Al despertarse, charlan. Harry se dispone a abandonar el sótano para subir a su habitación. Ella le sigue.

Helene de Bursac.- No voy a enfadarme por lo que ha dicho. Ni creo que vaya a volver a enfadarme con usted diga lo que diga (ojos llorosos).

Admira a Harry. Es la persona que los ha transportado hasta la Martinica y ha ayudado a su marido. También parece sentir atracción hacia él.

3) Harry le pregunta qué le llevó a viajar junto a Paul hasta tan lejos.

Helene de Bursac.- Le amo. Quiero estar con él.

Helene de Bursac.- Hay otra razón. Me dijeron que viniera. Lo dijeron los nuestros. Dijeron... dijeron... que no es un hombre el que deja a alguien atrás en Francia, para que los alemanes lo encuentren y lo apresen.

Helene de Bursac.- Les dije que sólo estaría estorbando, que no valdría para nada. Que tenía miedo. Pero lo peor de todo es que haya sido tan duro para él traerme porque ahora también siente lo mismo que yo. Ahora tiene miedo.

Helene de Bursac.- ¿Inventar el qué?

Helene de Bursac.- Gracias señor Morgan.

Helene de Bursac.- Usted cree que...

Expresa cómo se siente y le transmite su preocupación por Paul.

4) Harry abandona la habitación y sale tras él.

Helene de Bursac.- Señor Morgan... Señor Morgan, yo...

Helene de Bursac.- No. Es que me cuesta. Me cuesta mucho trabajo decirle una cosa.

Helene de Bursac.- Si no hubiera sido por usted, Paul podría haber... Siento mucho cómo me porté.

Helene de Bursac.- Lo he hecho, ¿verdad?

Quiere agradecer a Harry lo que ha hecho por su marido pero siente vergüenza. Se disculpa por el trato que le dio en un primer momento.

E) *El NN de Paul de Bursac*

1) Ha perdido el conocimiento y se despierta en el sótano de Frenchy.

Paul de Bursac.- ¿Qué ocurre? Debemos...

Paul de Bursac.- Gracias.

Está aturdido y asustado.

2) Harry se interesa por su estado de salud.

Paul de Bursac.- Mucho mejor. Le estoy muy agradecido.

Paul de Bursac.- Eh. No.

Paul de Bursac.- Muy poco.

Paul de Bursac.- El único problema es cuando como. No me apaño bien con la mano izquierda.

Le explica cómo se siente y bromea.

3) Harry tiene intención de abandonar Fuerte Francia.

Paul de Bursac.- ¿No sería mejor que nos fuéramos con usted?

Su pregunta es una petición: quiere que se los lleve con él.

#### **5.4.1.5 El Niño Adaptado**

##### *A) El NA de Harry Morgan*

1) Un espía del gobierno de Vichy para a Harry y Johnson. Les exige que les diga sus nombres.

Harry.- Su nombre es Johnson y el mío Morgan. Estamos viviendo en el Hotel Marquis.

Le obedece.

2) Un policía y Renard lo interrogan.

Harry.- Alquiló mi barco para ir a pescar.

Harry.- Había 60 dólares en ella.

Harry.- Los cogí.

Harry.- Porque me debía 825 dólares.

Harry.- Eso parecería.

Harry.- Así es.

Harry.- Ahá.

(...)

Responde a sus preguntas y le entrega al capitán el dinero que le pide.

## B) *El NA de Marie*

1) Intuye que a Harry le ha molestado que haya flirteado con un hombre para conseguir alcohol.

Marie.- Está bien. No lo volveré a hacer.

Marie.- Ya lo sé. No te preocupes. No voy a dejar que nada me preocupe. Es como disparar a los peces en un barril (...) Buena soy yo. Para qué hablar le dijo la sartén al cazo.

Se lamenta y acaba por culparse.

2) La Gestapo entra en el bar del hotel de Frenchy. Él le exige a Marie que no diga nada.

Marie.- Sí.

Ella le obedece.

3) Harry le reprocha que se haya quedado en la Martinica en lugar de subir al avión que la llevaría de vuelta a Estados Unidos.

Marie.- Hola Steve.

Marie.- Sí, salió. Pero decidí quedarme.

Marie.- Por eso es por lo que no me fui.

Marie.- Steve, no estás enfadado ¿verdad?

Marie.- Me han devuelto el importe. Toma.

Marie.- Lo recordaré.



Trata de justificarse y de no contrariarle.

4) Va a visitar a Harry tras conseguir que un hombre le compre una botella de vino.

Marie.- Hola (sonríe y le enseña una botella de vino a medias).

Marie.- (Se apoya en la puerta). Estás enfadado, ¿no?

Harry.- ¿Por qué debería?

Marie.- No me porté muy bien, ¿verdad?

Marie.- Estás enfadado, ¿no?

Marie.- (Sonríe y lo corta). Lo sé, lo sé. Te importa un bledo lo que haga. Pero cuando lo hago te enfadas. Después de todo, tú me lo dijiste, ¿sabes?

Marie.- Gracias.

Marie.- Tú dijiste adelante, ¿no es cierto?

Marie.- ¿Prefieres que no lo haga?

Marie.- Cosas así.

Su Niño inicial es zalamero y encantador. Se complace al comprobar que está enfadado. Después, le culpa de lo ocurrido.

### C) *El NA de Eddie*

1) Harry le despierta tirándole un cubo de agua a la cara.

Eddie.- ¿Qué tal Harry? ¿Cómo va todo? ¡Qué bien sienta! ¿Has traído algo de beber?

Eddie.- Eres un amigo, Harry. Esta mañana tengo resaca.

Eddie.- El último jueves no.

Está acostumbrado a que Harry esté pendiente de él. Le pide cerveza y pone una excusa para justificar el estar continuamente bebiendo y con resaca.

2) Se fija en la caja de cervezas que Horacio acaba de subir al barco.

Eddie.- Harry, puedo tomar...

Eddie.- ¡Eh!

Eddie.- Oye Harry te parece bien...

Eddie: Gracias.

Le pide permiso antes de cogerla.

3) Bromea.

Eddie.- No si él estuviera dentro. Eso es bueno.

El humor es propio del NN pero, en este caso, Eddie trata de demostrar a Harry que es ingenioso. Su objetivo es obtener su aprobación.

4) Johnson le propone a Harry ir a tomar unas copas.

Eddie.- Es una buena idea.

Eddie.- ¿Está seguro de que no quieres?

Desea acompañarles. Siempre está dispuesto a beber. Harry le indica que debe permanecer en el barco. Reacciona con expresión de pena y le obedece.

5) Quiere dinero para comprar cerveza.

Eddie.- Oye Harry, ¿podría...?

Eddie.- Eh...

Depende de Harry, de su dinero y de su permiso para beber.

6) Se presenta en la habitación de Harry.

Eddie.- Verás, Harry. Se me ha olvidado.

Eddie.- Oye Harry, ¿podrías...? (Harry le da una moneda). Gracias, gracias. Hasta luego.

Vuelve a pedirle dinero.

7) Va a verlo.

Eddie.- Oye, ¿no podrías darme...?

Eddie.- ¿Puedo tomarme una pequeña como para llenar un dedal?

Eddie.- ¿Quiénes? Yo no te hubiera hecho eso.

Eddie.- ¿Para qué tenías que pegarme?

Eddie.- No eres leal conmigo, Harry.

(...)

Eddie.- Eh. Gracias, Harry. ¡Sabía que eras mi amigo! ¿Pero por qué no me llevas?

Eddie.- ¡Estás muy quisquilloso! No importa, seguirás alegrándote de verme.

Le pide permiso para beber. El capitán Morgan está nervioso porque debe realizar una misión peligrosa y Eddie quiere acompañarle. Le da una bofetada y el anciano se lamenta. Vuelve a mostrar alegría al recibir una moneda.

8) Harry está reunido con los miembros de la resistencia y con Frenchy cuando va a buscarlo.

Eddie.- Soy yo, Eddie.

Eddie.- ¿Qué hay Harry? ¿Qué tal te va?

Eddie.- Oye, Harry, necesitaba hablarte...

El motivo de su visita es pedirle dinero para comprar alcohol.

9) Se ha escondido en el Queen Conch. Harry lo descubre.

Eddie.- Soy yo Harry. Soy solo yo.

Eddie.- ¡Oh! Seguí por la calle y compré un par de botellas. Luego me colé mientras arreglabas el motor. Sabía que me llevarías, Harry.

Eddie.- ¡Ah! Eres un bromista. Tú y yo debemos estar unidos cuando tenemos problemas.

Trata de justificarse y de que no le reprenda.

10) Harry le da permiso para beber.

Eddie.- Gracias.

Necesita el dinero y la aprobación de Harry para beber.

D) *El NA de Frenchy*

1) Se acerca a Harry.

Frenchy.- No te hablaría si no fuera importante. Yo, por favor... ¿Puedo subir a tu habitación?

Ya le ha pedido que alquile el Queen Conch a sus compañeros de la resistencia. Ahora insiste de nuevo. Adopta el papel de víctima suplicante.

2) Harry ha transportado al matrimonio de Bursac hasta las proximidades de Fuerte Francia. Frenchy los ha recogido en una pequeña embarcación a unos kilómetros del puerto. Ahora realiza otra petición.

Frenchy.- Harry, necesito tu ayuda. (Mira hacia Slim. No quiere hablar delante de ella).

Frenchy.- Ese hombre está muy mal herido, Harry.

Su apoyo a la resistencia conlleva desarrollar una serie de acciones. Sin embargo, no se responsabiliza de ellas y está continuamente recurriendo a Harry.

3) Gerard y sus hombres retienen a Eddie en la comisaría.

Frenchy.- ¡Han cogido a Eddie!

Frenchy.- ¡A Eddie! ¡Le han cogido y le están haciendo preguntas!

No se limita a informar a Harry. Como en las ocasiones anteriores, le deja la responsabilidad de encontrar una solución a los problemas que se presentan. Su expresión y entonación revelan miedo.

4) Helene de Bursac exige que un médico vea a su marido cuanto antes.

Frenchy.- Por favor, sea paciente, madame.

Frenchy le suplica que tenga paciencia.

5) Harry le explica que se marcha.

Frenchy.- ¿Cuándo?

El tono y la expresión facial que acompañan a su pregunta revelan miedo. Evita cumplir con todas las responsabilidades que entraña ser miembro de la resistencia y las deja en manos de Harry desde el comienzo del filme.

6) Harry le ofrece una razón para no alquilar su barco a los miembros de la resistencia: si la policía descubre que les ha ayudado podrían castigarlo duramente.

Frenchy.- Pero... Pero...

Frenchy.- Pero es que van a venir a verte esta noche.

Frenchy.- ¡Por favor!

Frenchy.- ¡Oh!

Se lamenta y suplica hasta el final, en que parece resignarse.

7) Insiste de nuevo en la misma idea.

Frenchy.- He intentado decírselo, pero no he podido ponerme en contacto con ellos.

Frenchy.- Ya es bastante peligroso para ellos venir. ¡Pero venir aquí para nada!

Trata de conseguir la ayuda de Harry pese a sus negativas y se queja de su actitud.

8) No se da por vencido

Frenchy.- ¡Por favor Harry! Se lo dije pero insistió.

Continúa suplicando y trata de justificarse.

9) Paul de Bursac ha recibido un disparo.

Frenchy.- ¿No podrías sacarla tú?

Frenchy.- No tienes que salir.

Frenchy.- En el sótano.

Frenchy.- Teníamos que hacer algo. Están vigilando las carreteras de salida. Por favor, Harry. ¿Lo harás?

Después de que acepte transportar al matrimonio vuelve a pedirle un nuevo favor: que extraiga la bala del cuerpo de Paul. Justifica el hecho de llevarlos hasta el hotel. Parece no tener recursos. Lo único que se le ocurre para solucionar los problemas en los que él mismo decide implicarse es recurrir a Harry.

10) Helene prohíbe a Harry tocar a Paul.

Frenchy.- Por favor, no sabe lo que está diciendo. No es ella misma.

Frenchy.- ¡Harry lo has prometido!

Suplica y, con un tono lastimoso, le recuerda que se comprometió a ayudar al herido.

11) Renard y sus hombres están en el bar del hotel con Eddie.

Frenchy.- ¡Harry! ¡Escucha Harry!

Frenchy.- ¡Espera! Renard, el inspector, está abajo. Será mejor que bajes.

Surge un problema e, inmediatamente, se dirige a Harry.

12) Renard vigila el hotel Marquis y sus alrededores. Sabe que los miembros de la resistencia se mueven por esa zona.

Frenchy.- Entonces, ¿qué haremos?

Con esta pregunta trata de dejar la responsabilidad de la toma de decisiones para solucionar sus problemas a Harry.

13) Harry ofrece a Paul una razón por la que él y su mujer no pueden acompañarle.

Frenchy.- Pero, Harry...

Se mueve entre el lamento y la súplica.

14) Se acerca a Harry que está fumando un cigarrillo en la barra del bar.

Frenchy.- Harry, Madame de Bursac quiere verte.

Frenchy.- Está arriba. En tu habitación.

Frenchy.- ¡Por favor, Harry! Es lo último que te pido.

Frenchy.- Gracias Harry.

A pesar de sus negativas, vuelve a pedirle ayuda una vez más.

#### E) *El NA de Renard*

1) Harry le apunta con una pistola. Renard obedece sus órdenes.

2) Está esposado hablando por teléfono. Harry está a su lado y le indica lo que debe decir.

Renard.- Le pondrá en libertad inmediatamente.

Renard.- Luego se lo explicaré.

Renard.- Envíele aquí, al hotel, y no haga nada hasta que yo vaya.

Mira al suelo y obedece.

#### F) *El NA de Paul de Bursac*

1) Harry le pregunta cómo va a sacar a Pierre Villemars de la Isla del Diablo.

Paul de Bursac.- (Sonríe). No piensa muy bien de mí, capitán Morgan. Se está preguntando por qué me han elegido para esta misión. Yo también lo hago. Como usted sabe, no soy un hombre valiente. Al contrario, siempre estoy asustado. Desearía que me prestara su entereza por algún tiempo. Cuando se enfrenta usted al peligro no piensa en nada, excepto en cómo lo evitará. La palabra fracaso ni siquiera existe para usted. Mientras que yo... Yo siempre pienso: supón que fallas. Y, entonces, me asusto (...) Encontraremos la manera. Podría fallar y, si falla, y estoy... Estoy todavía vivo, intentaré pasar mi información, mi misión, a otra persona. Tal vez a un hombre mejor, que no falle.

Se autocompadece en lugar de hablarle de un plan objetivo para liberarlo.

2) Quiere que Harry se los lleve a él y a Helene fuera de la Martinica. Harry le pregunta por qué hace tan solo unas horas quiso entrar en la isla.

Paul de Bursac.- En principio, planeamos hacer todo desde aquí. Pero luego, a causa de mi propia torpeza, fue imposible. Y esa es la razón que tenemos para ir con usted.

Paul de Bursac.- ¿Y usted cómo irá?

Vuelve a autocompadecerse. La pregunta que le hace es una forma más de insistir en que los lleve con él. Si él puede salir, también podrán hacerlo ellos.

#### G) *El NA de Helene de Bursac*

1) Paul y ella tienen que cambiar de barco para llegar hasta la orilla.

Helene de Bursac.- Pero... ¡No lo comprendo!

Se queja para tratar de que alguien le explique que es lo que está ocurriendo.

### 5.4.1.6 El Niño Rebelde

#### A) *El NR de Harry Morgan*

1) Uno de los policías le ordena que se calle.

Harry.- ¡Adelante, pégume!

Harry le desafía.

#### B) *El NR de Marie*

1) Un policía la interroga.

Marie.- He llegado en avión esta tarde.

Marie.- Hotel Marquis.

Marie.- De Trinidad, Puerto España.

Marie.- No, de Brasil, Río.



Responde a sus preguntas pero con su tono y su mirada parece desafiarlos.

2) Renard continúa haciéndole más preguntas.

Marie.- Porque no tenía bastante dinero para ir más lejos.

Marie.- Estaba...

Ella le ofrece la información que solicita pero su tono y mirada siguen siendo desafiantes. Al responder mira de reojo al policía que le pegó con el pasaporte en la cara.

3) Harry le reprocha a Marie que se haya quedado porque es peligroso.

Marie.- Saldré de aquí cuando tú lo hagas.

Ella le replica en lugar de darle la razón.

### C) *El NR de Eddie*

1) Slim se marcha con ellos.

Eddie.- Oye, ¿qué es esto? ¿Viene con nosotros?

Eddie.- Harry, quieres decirme... ¿Qué tiene que ver ella?

Está enfadado. No quiere que les acompañe y se lo hace saber a Harry.

2) Se da cuenta de que, lo que le parecía una gran aventura, puede entrañar peligro.

Eddie.- ¡Eh! ¡Un momento Harry! ¿A dónde vamos? ¿Qué vamos a hacer?

Se dirige a Harry nervioso y con tono de exigencia trata de averiguar en qué consiste exactamente su misión.

3) Insiste en que le dé detalles sobre lo que harán.

Eddie.- Sí. ¿Qué pasa? ¿Para qué son esas malditas armas?

Eddie.- ¿Un tiburón? ¿De noche? ¿Otra cosa? ¿Qué quieres decir con otra cosa?

Eddie.- ¿Qué es lo que pasa?

Eddie.- ¿Trabajando? ¿Qué clase de trabajo? ¿Qué esperas que haga?

Continúa replicando.

## **5.4.2 Las contaminaciones**

### **5.4.2.1 El prejuicio**

1) Harry ha aceptado recoger al matrimonio De Bursac para obtener dinero con el que comprarle un billete de avión a Marie para volver a Estados Unidos. Al descubrir que ella ha decidido permanecer en la Martinica, se enfada. En lugar de escuchar las razones por las que ha decidido quedarse lanza un prejuicio sobre el género femenino:

Harry.- Sí. ¡Mujeres! Uno sale a romperse el cuello para... (se rasca la cara). Tendría que haberlo supuesto (Se va).

2) Marie también tiene prejuicios. En este caso, hacia el género masculino.

Marie.- Los hombres así (baja la mirada baja) son todos un puñado de...

3) Paul de Bursac no comprende por qué no ha ido a recogerlos Charles Beauclerc. Antes de reunir suficiente información sobre Harry, sospecha de él. Harry critica a los miembros de la resistencia en general y a Paul en concreto por el hecho de que su mujer viaje con él. Nuevamente demuestra tener prejuicios hacia el género femenino al que considera más débil:

Harry.- Yo no comprendo qué clase de guerra están haciendo, llevando a sus mujeres a cuestas. ¿No les basta con tenerlas en casa?

## **5.4.3 Las transacciones**

### **5.4.3.1 Las transacciones complementarias**

#### **5.4.3.1.1 Complementarias simétricas**

### **A) Transacciones complementarias Padre – Padre (P – P)**

No hemos identificado transacciones que sigan este esquema que, aparentemente, parece responder a un intercambio de información cuando el cambio de los participantes es de prejuicios.

### **B) Transacciones complementarias Adulto – Adulto (A-A)**

La resolución de problemas y el respeto se enmarcan dentro de esta transacción complementaria simétrica. También el intercambio de impresiones o valoraciones y el de preguntas y respuestas objetivas.

- Resolución de problemas

1) Johnson es un cliente de Harry, un americano al que alquila su barco y aparejos para pescar. Están a punto de zarpar.

Harry.- Señor Johnson.

Johnson.- ¿Sí?

Harry.- Tengo que repostar.

Johnson.- De acuerdo.

Harry.- Pero necesito dinero para eso.

Johnson.- ¿Cuánto?

Harry.- A 28 centavos el galón, 40 galones, serán 11 dólares con 20 centavos.

Johnson.- Aquí tiene 15 dólares.

Harry.- Le daré el cambio en la estación de servicio.

Johnson.- Dedúzcalo de lo que le debo.

Harry.- En marcha.

Los dos actúan desde el A. Mientras habla con Harry, Johnson mira a Eddie. Su expresión es de desagrado.

2) Harry y Marie salen de la habitación de ésta. Se dirigen al bar del hotel.

Harry.- Quiero ver la cara que pondrá Johnson cuando se la devuelvas.

Marie.- Muy bien.

Harry le entrega la cartera a Marie. Van a buscar a Johnson para ver cómo reacciona al saber que la tienen ya que él intentaba timar a Harry. De esa forma, le exigirá que le devuelva el dinero que le debe.

3) Marie se presenta en la habitación de Harry.

Harry.- Creí que estabas cansada y te ibas a la cama.

Marie.- Sí, lo sé. Yo también lo creía. Me has dado algo en qué pensar. Dijiste que podrías ayudarme.

Harry.- Así es.

Marie.- Pero, ¿cómo puedes hacerlo? Steve, ¿vas a aceptar lo que te propusieron esos hombres que vinieron con Frenchy?

Harry.- Sí, si puedo encontrar lo que queda de ellos.

Marie.- He sobrevolado la Isla del Diablo. No parece un buen lugar de recreo.

Harry.- Sí, eso he oído.

Quiere saber cómo podrá comprarle un billete para volver a Estados Unidos. Mientras hablan entrelaza las manos (autoadaptador) lo que sugiere que está incómoda. Harry piensa alquilar su barco a los miembros de la resistencia. Hablan de los peligros que entraña colaborar con ellos. Los que los apoyan son desterrados a la Isla del Diablo, una de las tres Islas de La Salud que Francia utilizó desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX como colonia penal.

4) Harry, Frenchy y dos de sus compañeros de la resistencia, Charles y Émile, están en una modesta casa. Charles está convaleciente. Le explica a Harry dónde tendrá que ir con su barco.

Harry.- Siga.

Charles.- Bien. Llegar a la playa de Sotavento de Anguila desde el Sur. A unos tres kilómetros del punto.

Harry.- ¿Hay una pequeña cala y un malecón?

Charles.- Entonces ya lo conoce.

Harry.- ¿Han convenido las señales?

(...)

Harry.- ¿Cuáles son las señales?

Charles.- Lance un destello a la playa. Ellos contestarán con dos luces. Una encima de otra. Habrá dos personas

que traer.

Harry.- ¿Cómo los conoceré?

Charles.- Nunca los hemos visto.

Frenchy.- Sabemos sólo el nombre de uno, Paul de Bursac.

Harry.- Bien. Con eso es suficiente. ¿Cómo se les desembarca aquí?

Charles.- ¿Conoce el cabo de Saint Pierre?

Harry.- Ahá.

Charles.- Un barco se encontrará con usted allí.

Harry hace preguntas a Charles para obtener información del plan para recoger al matrimonio de Bursac. Éste le proporciona detalles para que la misión se desarrolle con éxito.

5) Harry se encuentra con Slim en el bar del hotel.

Harry.- No has visto a Eddie, ¿verdad?

Marie.- No desde el mediodía, ¿por qué?

Harry.- Dejó el barco y no ha vuelto.

Marie.- ¿Es que algo anda mal?

Harry.- No lo sé. No mires ahora pero allí, cerca de la puerta, en la segunda mesa, hay un tipo con bigote. Creo que me está siguiendo. No le pierdas de vista. Yo voy abajo.

Intercambian información sobre Eddie. El objetivo de ambos es encontrar al anciano.

6) Harry escucha el motor de un barco. Una patrullera se aproxima a ellos.

Paul de Bursac.- ¿Qué significa esto, señor Morgan?

Harry.- Problemas, si nos ven.

Paul de Bursac.- ¿Qué podemos hacer?

Harry.- No puede hacer nada. Únicamente, tumbarse en el suelo y quedarse ahí quieto. Aunque no sé si le servirá de algo.

Le explica cómo deben actuar para evitar que las balas les alcancen en caso de que la patrullera dispare contra ellos.

- Intercambio de impresiones o valoraciones

1) Jonhson y Harry se dirigen hacia el bar de Frenchy. El turista se fija en una bandera.

Johnson.- ¡Mire allí! Pensé que todos bajaban la bandera después de las seis.

Harry.- La mayoría lo hace.

Johnson.- Típico de Vichy.

Harry.- Es su bandera.

Intercambian impresiones acerca de la bandera que ondea en el muelle. Se trata de la bandera de Francia que incluye tres bandas verticales: la primera azul, la segunda blanca y la tercera roja. La película se desarrolla en el verano de 1940 en la isla de la Martinica, colonia francesa de ultramar. En junio de ese año, la Wehrmacht invade Francia y vence al ejército del país. El mariscal Philippe Pétain asume el poder y firma un armisticio con Alemania el 22 de junio de 1940. Supone el cese de las hostilidades entre el III Reich y el gobierno francés del Mariscal Pétain. Francia queda dividida en varias zonas. Las dos principales son la zona ocupada, bajo control alemán, y la Francia de Vichy que colaboraba con el III Reich. La Martinica pertenece a esta última zona.

2) Los cuatro amigos de Frenchy bajan por las escaleras y atraviesan el bar para salir del hotel Marquis. Están en la puerta cuando la Gestapo llega al exterior del hotel y comienza a dispararles. Harry salta sobre Marie, la agarra y la pone contra una pared para protegerle de los disparos. Una vez que el tiroteo finaliza, Frenchy se acerca a ellos.

Frenchy.- Harry esto es terrible.

Harry.- ¿Han cogido a todos?

Frenchy.- Uno al menos escapó. Creo que fue Beauclerc. Escucha, Harry. Esto tiene mala pinta. Pero nadie sabe, excepto yo, que vosotros los visteis.

Harry.- Y Eddie que seguramente no lo recordará.

Consideramos que el “Esto es terrible” de Frenchy pertenece al Adulto porque no emplea un tono lastimoso cuando lo dice. Está valorando lo ocurrido. Han cogido a tres de sus cuatro compañeros. Estiman que Harry no tendrá problemas porque sólo él y Eddie saben que el capitán estuvo reunido con los miembros de la resistencia.

- Intercambio objetivo de preguntas y respuestas

1) Harry acaba de encontrarse por primera vez con Marie a la que ha dado fuego.

Harry.- ¿Quién es ésa?

Frenchy.- Acaba de llegar esta tarde, en el avión del Sur.

Quiere identificar a la mujer por la que se siente atraído.

2) La policía entra en el bar del hotel. Entre ellos, hay varios hombres que no visten uniforme. Uno de ellos destaca por estar muy gordo.

Harry.- ¿Quién es ése (se refiere a Renard)?

Frenchy.- “Surêté Nationale”.

Harry.- Gestapo, ¿ah? (Al escuchar la palabra Gestapo, Slim mira a Harry).

Frenchy.- Aha (asiente débilmente).

Harry.- (Se dirige a Marie) Hay muchos, ¿verdad?

Harry se da cuenta de que no hay sólo miembros de la policía de la Martinica sino también de la Gestapo. Lo confirma al preguntar a Frenchy.

3) Después de hablar con Eddie, Harry y Slim entran en un bar.

Marie.- Me gustaría tomarme una copa.

Harry.- Bueno, podemos tomarla aquí.

Camarero.- ¿Qué desea tomar?

Harry.- Eh, ¿qué quieres (...) (sonríe)? Eh, sólo echábamos un vistazo.

Marie.- ¿Has cambiado de idea?

Harry.- No tengo dinero. Esos tipos me limpiaron.

Marie.- Lo olvidé. Tal vez pueda hacer algo. Ha sido un día largo y estoy sedienta.

Harry se dispone a pedir cuando se da cuenta de que no lleva dinero encima porque la Gestapo se lo ha quitado. Se lleva la mano a la boca (autoadaptador). Marie decide conseguir la bebida a través de uno de los hombres del local. Flirteará con él para que le pague unas copas. Esta idea no la expresa con palabras, sino con la mirada y el tono. Tras compartir una sonrisa con Harry, aparta la mirada de él lentamente y la dirige a las personas que están en el local. Con un tono sugerente explica: “Tal vez pueda hacer algo. Ha sido un día largo y estoy sedienta”.

Aunque actúan desde el A, hay un momento en el que intercambian sonrisas que reflejan la atracción que sienten el uno hacia el otro (N-N).

4) Paul de Bursac pide a Harry que los saque de la isla en su barco.

Harry.- ¿Para qué vino usted en un principio? Sé por qué vino ella, me lo ha dicho. Pero, ¿y usted?

Paul de Bursac.- ¿Ha oído hablar de Pierre Villemars?

Harry.- ¿Pierre Villemars? Sí, algo he leído. Era un gran tipo. Vichy le pescó. Ha muerto, ¿verdad?

Paul de Bursac.- No, no. Está en la Isla del Diablo. Me enviaron aquí para sacarle y traerle a la Martinica. Es de esa clase de hombres a quien la gente oprimida y perseguida creerá y seguirá.

No comprende por qué Paul quiere abandonar la isla si acaba de llegar. Le pregunta cuál es el motivo de que se desplazara hasta la Martinica (A). Se aproxima a él, agarra una mano con otra (autoadaptador) y escucha con atención. Paul baja la mirada y suspira levemente (N) pero salta al A para explicarle en qué consiste su misión.

5) Harry entre en el bar de Frenchy.

Harry.- ¿Has visto a Eddie por aquí?

Camarero.- No, señor Morgan. No le he visto en toda la noche.

Harry.- ¿Dónde está Frenchy?

Camarero.- (Mueve el dedo índice invertido varias veces para indicar abajo).

Eddie ha desaparecido y Harry está intranquilo. Hace varias preguntas al camarero (A). Su preocupación se refleja en su expresión facial y en un autoadaptador: se muerde el labio inferior. Cricket toca el piano y canta. Él, apoyado en la barra con las manos en los bolsillos (adaptador de objeto), mira hacia la puerta y las mesas del local, esperando encontrar al anciano. La canción termina y la gente aplaude. Harry sonríe casi por inercia pero su boca, después de esbozar la sonrisa, se mueve rápidamente, como en una especie de tic (autoadaptador), para dar paso de nuevo a la expresión de preocupación. Está pensando en lo que Renard y los demás policías habrán hecho con Eddie.

Robin Wood considera que “la autosuficiencia aparentemente inexpugnable de Bogart/Morgan” se mantiene hasta el momento en que muestra preocupación. Manifiesta su



“vulnerabilidad (...) por primera vez”. Para Wood esto ocurre cuando Harry “se entera de que la policía ha cogido a Eddie (...)” (2005: 37). Se refiere a la escena en la que Renard y sus dos compañeros van hasta la habitación de Harry. Éste le explica que han retenido al anciano y no le darán nada de alcohol hasta que explique dónde está el matrimonio De Bursac. Es cierto que la preocupación que Harry manifiesta entonces es mayor a la del momento que estamos analizando. Tanto, que podemos hablar de pánico. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, es aquí donde podemos considerar que se derrumba “la fachada de dureza” de Harry. La de Slim cae mucho antes, cuando le explica que al presentarse ante su puerta con la botella de vino a medias sólo trataba de ponerle celoso.

6) Eddie llega a la planta de arriba del Hotel Marquis. Los hombres de Renard le han soltado.

Eddie.- ¿Qué tal, Harry? ¿Cómo va todo?

Harry.- Ahora muy bien, Eddie.

Eddie.- Oye, parece que te alegras de verme. Sabes, es gracioso...

Harry.- Sí. Ya lo sé.

Eddie.- No sé lo que querían saber. No me dieron ni un trago.

Harry.- Ya te daré uno en el barco. Ahora nos marchamos.

El anciano no comprende por qué le han retenido sin dejarle beber nada de alcohol. Harry no le deja continuar con la explicación porque tienen prisa. Le informa de que se van y de que podrá beber en el barco.

### **C) Transacciones complementarias Niño – Niño (N-N)**

Son las que definen el juego, la intimidad y el amor aunque la intimidad es una transacción compuesta en la que intervienen más de dos estados del ego (Valbuena, 2006a: 116) como veremos más adelante. A este tipo de transacciones también responden los intercambios humorísticos o la atracción sexual mutua.

- Amor

1) Parece que Marie está a punto de salir de la habitación de Harry cuando se dirige a él:

Marie.- ¿Sabes, Steve? No eres muy difícil de comprender. Sólo a veces. A veces sé exactamente lo que vas a decir, casi siempre. Las otras veces... Las otras veces eres un canalla (Se sienta sobre él. Le besa).

Harry.- ¿Por qué has hecho eso?

Marie.- Me preguntaba si me gustaría.

Harry.- ¿Cuál es el veredicto?

Marie.- Todavía no lo sé. ¡Ayúdame tú! Es aún mejor si ayudas. ¿Seguro que no cambiarás de opinión sobre esto (se refiere al dinero que le ha ofrecido)?

Harry.- Aha.

Marie.- Esto me pertenece y también mis labios. No veo la diferencia.

Harry.- Yo sí.

Marie.- De acuerdo. Sabes que conmigo no tienes que fingir, Steve. No tienes que decir nada y no tienes que hacer nada. Nada de nada. O tal vez solo silbar. Sabes cómo silbar, ¿verdad, Steve?

Dice lo que piensa y actúa de forma espontánea. Se sienta en sus rodillas y le besa. Él quiere saber cómo se ha sentido (N) y le besa de nuevo. Le pregunta por el dinero que le ha ofrecido con humor y habla sobre su relación.

Slim sabe cómo es Harry. Ha percibido que oculta sus sentimientos detrás de una actitud de dureza y frialdad. Al decirle “Sabes que conmigo no tienes que fingir” le quiere hacer ver que le comprende. Ambos se compenetran y no es necesario que le hable directamente de sus emociones. El comentario que le hace a continuación sobre el silbido apoya metafóricamente esta idea. No es necesario que se exprese a través de las palabras.

Esta fue la escena que Bacall interpretó en una de las primeras pruebas para la película. Junto a ella, en lugar de Bogart, estaba un actor de Warner Brothers, John Ridgely. La frase del silbido y la de la abeja de Eddie son algunas de las más recordadas de las películas de Hawks.

Hay aquí un paralelismo con *Río Bravo*. Al igual que Slim le explica a Steve que no tiene que “fingir, hacer o decir nada” (en relación a su rechazo para hablar de emociones) Feathers le dice a Chance que no “hará falta que se lo diga” (refiriéndose a lo que siente por ella). Ambas dicen lo mismo tras besarlos por segunda vez: Slim - “Es mejor aún si ayudas”, Feathers - “Resulta mejor entre dos”. La primera vez son ellas las que los besan. No las rechazan pero tampoco colaboran.

2) Harry llega al hotel-restaurant tras reunirse con Frenchy y otros miembros de la

resistencia. Slim está desayunando en una mesa al lado de Cricket, que toca el piano.

Harry.- Buenos días Slim.

Marie.- Hola Steve.

Al verlo entrar en el bar sonríe y los ojos se le iluminan. Él se acerca, le pone la mano en la parte de atrás del cuello (heteroadaptador que expresa afecto) y ella sonríe más ampliamente.

3) Cricket hace una señal a Marie para que se acerque. Van a comenzar la actuación.

Cricket.- ¿Preparada Slim?

Marie.- Claro. Pero no la hagas triste, Cricket. No me siento triste.

Cricket.- Tampoco lo pareces. Vamos. En tono alto muchachos (Los músicos comienzan a interpretar la canción y Marie le pone voz). (Harry observa apoyado en la barra).

La comunicación no verbal y la letra de la canción son muy significativas. Después de que sepamos que la pareja protagonista permanecerá junta y de que Marie le confiese a Cricket cómo se siente a través de la forma en que ha de tocar la canción, interpreta “How little we know”, “Qué poco sabemos”. Agarra los dedos de una de sus manos con el índice y pulgar de la otra, agarra una mano con otra y el respaldo de una silla (adaptadores que nos indican que está nerviosa por la actuación y por la vigilancia a la que les está sometiendo la Gestapo). Harry y ella se miran fijamente y se sonríen (N-N). Él enciende un cigarrillo con una cerilla (el encendido de un cigarrillo, la forma en que todo empezó), le hace un gesto de aprobación con los ojos, le guiña uno y le aplaude.

La letra apoya la idea de que lo que importa en el mundo creado por Hawks es el presente: la pareja está enamorada en esos momentos pero nadie sabe qué ocurrirá en un futuro. Quizás dure un día o quizás sea para siempre.

Maybe it happens this way – Quizás tiene que ser así

Maybe we really belong together – Quizás estamos hechos el uno para el otro

But after all, how little we know – Pero, después de todo, qué poco sabemos

Maybe it's just for a day – Quizás es sólo un día

Love is as changeable as the weather – El amor es tan cambiante como el tiempo

And after all, how little we know... – Y, después de todo, qué poco sabemos

Maybe you're meant to be mine – Quizás estés destinado a ser mío  
Maybe I'm only supposed – Quizás solo se supone  
To stay in your arms a while as others have done – que voy a estar en tus brazos un rato como otras han hecho  
Is this what I've waited for? - ¿Es esto por lo que he estado esperando?  
Am I the one? - ¿Soy yo la única?  
Oh, I hope in my heart that it's so – Oh, en mi corazón espero que así sea  
In spite of how little we know – Pese a lo poco que sabemos

Los trabajos de Hawks no presentan “una relación matrimonial estable” (la excepción es el matrimonio formado por el profesor Barnaby y Edwina de *Me siento rejuvenecer*). Éste es uno de los aspectos que ejemplifican “la ambigua relación (del realizador) con la ideología dominante en Hollywood” que abogaba por representar a “la mujer como esposa/madre/educadora/centro de la civilización”. Sin embargo, esto no libra a las mujeres de Hawks de estar “concebidas desde un punto de vista masculino (...)” (Wood, 2005: 206-210).

Pese a que el tema del machismo en el cine de Hawks no está relacionado con las líneas de las que se ocupa nuestro trabajo, creemos que es interesante dedicarle un pequeño espacio porque ha suscitado comentarios por parte de numerosos críticos. En un futuro tenemos la intención de estudiarlo con detenimiento.

La experta en cine y profesora en la Universidad de Birbeck (Londres) Laura Mulvey, en su ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (Placer visual y cine narrativo) se refiere directamente a dos de los filmes de Hawks: *Tener y no tener* y *Sólo los ángeles tienen alas*.

Célebre por inaugurar la línea que estudia el cine desde el psicoanálisis y el feminismo, Mulvey critica la representación de la mujer en el Hollywood clásico, que corresponde a los intereses del orden patriarcal. Así, lo masculino se identifica con lo activo, con el sujeto que obtiene placer al mirar (escopofilia), y lo femenino con lo pasivo, con el objeto que es mirado (es lo que la autora denomina “to-be-looked-at-ness”, la connotación a ser mirada de la mujer o su “mirabilidad”). Es objeto erótico por un lado, para los personajes de la narración y, por el otro, para los espectadores. La figura de la *showgirl* o de la corista hace que las miradas de ambos se unan. En las películas a las que nos hemos referido Slim (Lauren Bacall) y Bonnie (Jean Arthur) protagonizan varios números musicales. Sin embargo, el erotismo de Bacall es mayor e intercambia miradas insinuantes con Bogart a diferencia de Arthur.

Para Mulvey es clave la figura del protagonista masculino (se refiere únicamente a los filmes en los que el personaje central es un hombre). Éste es quien “hace que las cosas sucedan”. El espectador se identifica con él y experimenta su poder activo.

(Representa) el ego ideal más perfecto, completo y potente concebido en el momento original de reconocimiento frente al espejo (se refiere al estadio del espejo identificado por Jacques Lacan, en el que el niño reconoce su imagen en el espejo y que es clave en la formación del yo)” (Mulvey en Durham y Kellner, 2006: 347).

*Tener y no tener* y *Sólo los ángeles tienen alas* responderían a estos dos aspectos: lo femenino como objeto erótico y la identificación con el personaje masculino.

(Ambos) se abre(n) con la mujer como objeto de la mirada del espectador y de todos los protagonistas masculinos del filme. Es *glamourosa*, está aislada, se exhibe y está sexualizada. Pero, a medida que la narración avanza, se enamora del principal protagonista masculino, y se convierte en su propiedad, perdiendo sus características *glamourosas*, su sexualidad generalizada, sus connotaciones de corista; su erotismo está sujeto únicamente a la estrella masculina. Por la identificación con él, a través de la participación en su poder, el espectador puede, indirectamente, poseerla también (Mulvey en Durham y Kellner, 2001: 348).

Es innegable la carga erótica de la presentación de Bacall en *Tener y no tener*: apoyada en la puerta de la habitación con un cigarrillo entre sus labios mira fija y sensualmente a Bogart y le pregunta si tiene una cerilla. Lo que es discutible es que se convierta en propiedad del protagonista masculino.

Algunos autores ven una señal inequívoca de la misoginia *hawksiana* en el hecho de que los grupos profesionales los constituyan casi exclusivamente hombres.

En casi todas las películas de género que hizo Hawks, hay un tema misógino principal: la fraternidad entre los hombres y los trabajos que deben desempeñar sólo funcionan eficientemente cuando las mujeres están excluidas. Además, las mujeres causan muchos de los problemas que inhabilitan a los héroes de Hawks para completar profesionalmente sus tareas (Donald en Whitehead y Barrett, 2001: 175).

El protagonista *hawksiano* es un profesional masculino y la acción gira en torno al grupo de profesionales en el que está integrado. La mujer no forma parte de ese colectivo y lo que le da sentido, su importancia, deriva claramente de la relación sentimental que poco a poco se establece entre ellos. Sin embargo, la afirmación de Donald es falsa y nos da a entender que

no ha visto los principales filmes del realizador o ha pasado por alto detalles importantes.

Una cosa es que la mayoría de los grupos profesionales de Hawks los constituyan hombres (como excepciones ofrecemos los ejemplos de *Luna Nueva* y *Hatari!*) y otra muy distinta que sólo marchen bien cuando ellas están lejos. Precisamente, Harry (*Tener y no tener*) consigue reducir a Renard y sus hombres gracias a Marie que, entendiendo sus intenciones, deja abierto el cajón en el que guarda su pistola. Chance (*Río Bravo*) se libra de los hombres de Burdette gracias al jarrón que Feathers tira por la ventana para despistarlos. En *El Dorado* Josephine MacDonald (Joey) dispara a uno de los hombres de Bart Jason y Maudie se acerca con su carreta para prestar una ayuda decisiva.

Se puede argumentar que, mientras hombre y mujer colaboran, es el hombre el que lleva las riendas: es Harry el que pide a Slim que le pase los cigarrillos, Colorado el que le dice a Feathers que deje caer la maceta y Cole el que le pide a Maudie que se acerque hasta el bar con su carro. Pero esta relación, en la que es el protagonista indica a otros qué hacer, es exactamente igual con sus compañeros hombres. Como veremos, Chance y Harry ponen en marcha transacciones complementarias asimétricas P-A, conocidas como transacciones de asertividad. Ellos deciden qué se hace y cómo. Son los jefes del grupo. Están más cualificados que los demás y estos lo aceptan.

Lo que sí es cierto es que algunos de los protagonistas masculinos de Hawks tienen prejuicios hacia las protagonistas femeninas. Harry Morgan, Jeff Carter y John T. Chance tienen una opinión desfavorable de Slim, Feathers y Bonnie. Esto se debe a que ellos mismos o alguien cercano ha tenido una experiencia amorosa amarga. En el caso de Harry, Slim lo sugiere en dos ocasiones. Chance nos da a entender que él también ha sufrido por amor cuando le explica a Wheeler que Dude “tuvo que cuidar de mí en otra época”. Dude se emborracha para mitigar el dolor producido por un desengaño (similar a lo que hace J.P. Harrah en *El Dorado*). Jeff y Judy rompen porque ésta no resiste el riesgo que deriva de su trabajo. Lo mismo le ocurre a Sean Mercer de *Hatari!*: estuvo a punto de casarse, pero su prometida le abandona porque no le gusta el modo de vida que deriva de su profesión.

Es importante matizar que estos prejuicios son hacia aquellas mujeres por las que se sienten atraídos, con las que hay probabilidades de iniciar una relación, y, tras su experiencia previa, de sufrir. Esta idea la verbaliza Pockets, de *Hatari!* al referirse al comportamiento de Sean con Dallas:

Pockets.- Mira: si un hombre se enamora de una mujer y se quema los dedos, de forma que no se chamuscará de nuevo, ¿qué hace? (...) Si no le gustas, no se preocupa y puede ser amable contigo. Pero, si le gustas, no quiere

ir más allá. Sí que te trata mal. Cuanto más le gustas, peor te trata.

Sin embargo, Sean, tiene una buena relación con Brandy Delacourt, la hija de uno de sus compañeros que falleció al tratar de atrapar un rinoceronte. Brandy es para él como una hija y, al mismo tiempo, la ve como una profesional más:

Sean.- Nació y se crió aquí. Puede conducir tan bien como cualquiera, con excepción de Kurt. Puede disparar tan bien como cualquiera, con excepción del “Indio”. ¿Puedes manejar una pistola? ¿Alguna vez has estado cazando? ¿Alguna vez has estado en África?

En un principio Harry, Chance, Jeff y Sean tratan de apartar a las mujeres que les atraen de su lado. Sin embargo, a medida que avanza la película entienden que desean estar con ellas. Lo que reflejan, por tanto, y como insiste Gerald Mast, estas historias es un descubrimiento. Aprenden que pueden disfrutar de una relación amorosa si encuentran a la mujer adecuada.

Es difícil definir con exactitud a la mujer *hawksiana*. Dependiendo de la característica o comportamiento al que atendamos la identificaremos dentro de un patrón o de otro completamente distinto. De ahí las interpretaciones tan opuestas que ofrecen críticos y estudiosos.

Hay aspectos que la identifican con una mujer independiente y con personalidad: sobreviven por sí mismas y viajan solas, deciden quedarse en el lugar en el que conocen al protagonista masculino aunque él le pide que se vayan y le echan en cara los prejuicios que muestra hacia ellas.

Hay otros que son propios de una mujer producto de la cultura que opone a los dos sexos: Feathers le pide a Chance que le prohíba bajar a cantar con un vestido provocativo como forma de demostrar su interés por ella. Tanto ella como Slim están disgustadas por un asunto (que haya una foto de “se busca” repartida por varias comisarías la primera o el no poder volver a EEUU por no disponer de dinero para un billete de avión la segunda) que solucionan Harry y Chance. Ellas intentan devolverles el favor ofreciéndose a prepararles comida, un baño, etc...

Como ya hemos indicado, tenemos intención de estudiarlo con el detenimiento que merece en un futuro.

4) Harry explica a Slim que, cuando encuentre a Eddie, tiene intención de que los tres abandonen la Martinica.

Harry.- Nos vamos de aquí para siempre. Los tres. Espera un momento. Quiero que sepas en lo que te vas a meter. Será duro. Estoy sin blanca. Si salimos de aquí será con unos litros de gasolina y unos pocos francos. Los suficientes para llegar a Puerto Príncipe.

Marie.- Nunca he estado allí.

Harry.- No sé cuándo volverás a tu casa. Podría pasar mucho tiempo.

Al explicarle que se van esa misma noche baja la mirada. Se entristece al creer que se marcha con Eddie y la deja sola en la isla (N). Él lo percibe e inmediatamente se aproxima a ella, pone la mano sobre su brazo (heteroadaptador) y le aclara: “Los tres” (N). Marie reacciona de forma impulsiva: se adelanta para darle un beso. La detiene y le explica la complejidad del viaje (A) pero ella expresa su deseo de ir (A).

- Atracción sexual

1) Frenchy sube con Harry a su habitación para hablar sobre el alquiler de su barco. Una mujer les hace una pregunta:

Marie.- ¿Alguien tiene una cerilla?

Marie.- Gracias.

Éste es uno de los momentos clave de la película porque Marie entra en escena. La vemos saliendo de su habitación y, de repente, está apoyada en la puerta de la de Harry, con el brazo izquierdo por encima del vientre, una de las piernas semidoblada y un cigarrillo entre sus labios. Mira fija y sensualmente a Harry y le pregunta si alguien tiene una cerilla. Esta forma de mirar de Bacall le valdría el sobrenombre de “La mirada” (“The Look”) y surgió como un truco para dejar de mover su cabeza: “Tras terminar la tercera o cuarta toma, me di cuenta de que para mantener quieta la cabeza podía bajarla, con la barbilla casi pegada al pecho y los ojos alzados hacia Bogart” (Bacall, 2005: 128-129).

Harry le lanza una caja sin mediar palabra mientras Frenchy, testigo mudo, permanece a un lado, como un observador pasivo. A continuación, se agarra el cinturón y tira de él hacia arriba mientras sus ojos la recorren de arriba abajo. Su expresión cambia un poco, es más relajada, parece como si esbozara una sonrisa. Ella se concentra en encender la cerilla y, una vez que lo ha hecho, vuelve a clavar sus ojos en él.



Frenchy los mira a los dos sucesivamente. Está desconcertado. Marie tira la cerilla al suelo, da una calada a su cigarrillo, le lanza la caja igual que él hizo antes con ella, dice gracias y se va. Harry la coge, la acaricia con su pulgar, le da vueltas (adaptador de objeto) y la mira fijamente. La caja, que ha estado entre las manos de Marie, la representa. Se trata de una sinécdoque donde el todo (Marie) se sustituye por una parte (la caja de cerillas). Al examinar detenidamente el objeto es como si Harry estuviera analizando a Marie. De nuevo, se agarra el cinturón y tira de él ligeramente hacia arriba.

La escena sólo ha durado 25 segundos, pero ha sido muy intensa y eminentemente visual. Harry no ha hablado y Marie sólo ha pronunciado cinco palabras, cuatro al comienzo, “alguien tiene una cerilla” y una al final “gracias”. El propio Hawks, al que le gustaba mucho el cine mudo, explica: “Cuando te olvidas del diálogo y te dedicas a lo visual, lo visual tiene mucho más impacto (...)” (Hawks en McBride, 1988: 35). A través de las miradas (fijan sus ojos el uno en el otro), los gestos descritos y la caja de cerillas intuimos que sienten una gran atracción el uno por el otro.

Este es sólo el primer momento del filme en el que somos testigos de la química que existe entre Steve y Slim. Sin duda, el hecho de que Bogart y Bacall se enamoraran durante el rodaje e iniciaran una relación que sólo acabaría al morir el primero fue importante a la hora de transmitir el deseo del uno hacia el otro. “Casi desde el principio nos habíamos convertido en ellos, o ellos en nosotros” (Bacall, 2005: 141). La película les marcó tanto a ambos que a su primer hijo le llamaron Stephen “por el Steve de *Tener y no tener*” (Bacall, 2005: 229).

Hawks consideraba que el cine debía ofrecer “más relaciones” como esta ya que hay películas “en las que se trata el sexo como si fuera una parodia chabana de un prostíbulo (...)” (Hawks en McBride, 1988: 171).

Entre las herramientas que Hawks emplea para construirlas los objetos tienen un lugar destacado. Como acabamos de ver con la caja de cerillas hablan como si se tratara de los personajes y son un modo “de revelar el subtexto emocional” (Mast, 1982: 50). Sin embargo, esta tendencia a primar lo visual y, en general, lo no verbal, sobre el lenguaje no era entendida por todos. Mientras rodaba su primera película hablada, *La escuadrilla del*

*amanecer*, el cineasta recibió “cuarenta cartas de la oficina principal (del First Nacional) diciendo que había dejado escapar la oportunidad de hacer buenas escenas porque las había hecho a medias” (Hawks en McBride, 1988: 35).

En la dimensión no verbal destaca también el uso del paralenguaje por parte de Bacall. Su voz era ya de por sí grave pero, por indicación del propio Hawks, la actriz potenció esta característica para interpretar a Slim.

Le parecía importantísimo que mantuviera la voz en un registro grave (...) Encontré un sitio en Mullholland Drive y me puse a leer *La túnica sagrada* con una voz más grave y más fuerte de lo normal. Si hubiera pasado alguien por allí, habría pensado en meterme en un manicomio (Bacall, 2005:115).

El personaje está basado en la segunda esposa de Hawks, Nancy Gross, que fue precisamente la responsable de que Bacall participara en *Tener y no tener*. Le enseñó a su marido unas fotos en las que posaba para la revista Harper’s Bazaar y él decidió escribirle. Parece que también fue la responsable del descubrimiento de Joanne Dru y Ella Reines. Las tres actrices “se parecían físicamente a ella” (Kawin, 1980: 18).

Bacall tuvo tiempo de fijarse en detalles de Gross ya que ambas pasaron tiempo juntas antes y durante el rodaje de la película. La mujer de Hawks fue una de las primeras amigas que hizo en Los Ángeles mientras esperaba a que comenzaran las pruebas para la película.

Era habitual que el director incluyera escenas que “reflejaban o incluso parodiaban el comportamiento de personas que conocía personalmente o de las que sabía, sus propios gestos y relaciones o simplemente cosas extrañas que les habían ocurrido (...)”. Barbara Leaming en su biografía sobre Katharine Hepburn afirma que la relación entre los protagonistas de *La fiera de mi niña*, está basada en la que la actriz mantenía con John Ford (Wollen, 2002: 9). El propio Hawks explicó que la historia de *Sólo los ángeles tienen alas* surgió a partir de lo que le contó un piloto mientras sobrevolaban México. Por tanto, la realidad era una de sus principales fuentes de inspiración.

2) Harry está sentado solo en una de la mesas del bar. Mientras enciende un cigarrillo con una cerilla repara en la presencia de Marie, la mujer que hace unos segundos le pedía fuego. Está

sentada en una mesa al lado del piano con Johnson. Ella también se percata de que Harry está allí y lo mira. Después, se gira para observar cómo el cantante y pianista Cricket (al que da vida el músico Hoagy Carmichael) interpreta “Am I Blue”.

Am I blue - Estoy triste

Am I blue - Estoy triste

Ain't these tears in my eyes telling you - ¿Las lágrimas en mis ojos no te lo dicen?

Am I blue - Estoy triste

You'd be too if each plan with your man – Tu también lo estarías si los planes con tu hombre

Done fell through – Se vinieran abajo

There was a time, I was his only one - Hubo un tiempo en que era la única para él

But now I'm the sad and lonely one - Pero ahora soy la triste y solitaria

Lonely - Solitaria

Was I gay – Fui feliz

Till today – Hasta hoy

Now he's gone and we're through – Él se ha ido y estamos superándolo

Am I blue – Estoy Triste

There was a time, I was his only one – Hubo un tiempo en que era la única para él

But now I'm the sad and lonely one - Pero ahora soy la triste y solitaria

Oh lonely – ¡Oh, solitaria!

Was I gay – Fui feliz

Till today – Hasta hoy

Now he's gone and we're through - Él se ha ido y estamos superándolo

Now he's gone and we're through - Él se ha ido y estamos superándolo

Johnson toca el brazo de Marie, que está de espaldas a él (heteroadaptador), y ella le mira sonriendo pero le retira la mano. Él trata de tocarla de nuevo, pero ella se levanta y canta con Cricket mientras mira a Harry cuando pronuncia las siguientes palabras de la canción: “the sad and lonely one”, “la triste y solitaria”. Más tarde, comprobaremos que tienen sentido. Marie está sola y lo ha pasado mal. Él también la mira y esboza una especie de sonrisa mientras rodea un vaso con sus manos (adaptador de objeto). Si exceptuamos el momento en el que ella le dirige las palabras “la triste y solitaria” se trata de un intercambio de estímulos y respuestas no verbales. Las miradas revelan de nuevo la atracción que hay entre ellos. El adaptador empleado por Harry y su expresión sugieren que le está dando vueltas a algo. El adaptador que utiliza a continuación, acaricia algo que tiene entre sus dedos, tiene la misma función. Ambos son una extensión de su proceso de pensamiento.

La voz que escuchamos en este tema, en el que cantará más adelante, *How little we know*, y en los de *El sueño eterno*, es la de la propia Bacall. En un principio, se pensó incluir la de Andy Williams pero al ver que la de la actriz “sonaba mejor” se dejó la suya (Hawks en McBride, 1988: 149).

- Humor

1) Eddie gasta una broma a uno de los amigos de Frenchy pero éste no la entiende. Slim está allí y se dirige a Eddie:

Marie.- ¿Y a usted?

Eddie.- Usted es buena. Usted y Harry son los únicos que...

Harry.- No olvides a Frenchy.

Eddie.- Es cierto. Usted, Harry y Frenchy. Sabe, ha de tener cuidado con las abejas muertas si va por ahí descalza. Porque si las pisa pueden hacerle tanto daño como cuando estaban vivas, sobre todo, si estaban enloquecidas cuando las mataron. ¡Ja! Creo que me han picado cientos de veces así.

Marie.- ¿De verdad? ¿Y por qué no les pica usted?

Eddie.- Eso es lo que siempre dice Harry. Pero no tengo aguijón. ¡Ja, ja, ja!

Eddie pronuncia de nuevo una de las frases clave de la película: “¿Le ha picado alguna vez una abeja muerta?”. Esta pregunta es “como un rito de iniciación personal” que utiliza para probar “la imaginación y amistad de sus receptores” (Mast, 1982: 249). El compañero de Frenchy, al igual que Johnson, no comprende que el sentido de la pregunta no es literal y responde que nunca le ha picado una abeja. Ambos carecen de inventiva y sentido del humor. En cambio Slim formula varias cuestiones: “¿Y a usted?, ¿Por qué no le pica usted?”.

Sólo Harry y ella, además de Frenchy, como Harry le recuerda a Eddie, han respondido de ese modo. Por si quedaba alguna duda, esto demuestra que la pareja tiene muchas cosas en común. Comparten la misma clase de humor. Harry observa la conversación atentamente con una pequeña sonrisa. Cuando Eddie finaliza su broma también se ríe, al igual que Slim. Como explica Gerald Mast, los miembros de la pareja *hawksiana*, si realmente están hechos para estar juntos, si son el uno para el otro, deben saber bromear y cooperar.

La pregunta sobre la abeja muerta será decisiva casi al final del filme. Es la llave de aceptación de Marie dentro del dúo que forman Harry y Eddie, que ahora pasa a ser un trío.

2) Tras el tiroteo en las inmediaciones del Marquis, el capitán Renard y varios policías de la Gestapo entran en el hotel. Renard señala a Harry y Marie para que les acompañe a la comisaría.

Marie.- ¿Alguna vez te ha picado una abeja muerta?

Harry.- (Se ríe).

Le gasta una broma (N-N) relacionada con el rito de iniciación que Eddie emplea para poner a prueba a las personas.

3) Harry y Slim han protagonizado una de las escenas más emotivas de la película en la habitación de ésta, cuando él le promete que volverá a casa. Ahora, Slim va a ver a Harry.

Marie.- Aquí está la botella otra vez.

Harry.- (Se ríe). Sí. Está empezando a ser un problema, ¿verdad? ¿Quieres un trago?

Marie- No.

Es un intercambio N-N en el que bromean sobre el asunto de la botella porque les ha servido como excusa para ir a ver al otro varias veces.

4) Madame de Bursac se desmaya al ver cómo extraen la bala alojada en el cuerpo de su esposo. Harry la coge en brazos para sacarla de la habitación. Slim observa atentamente, deja de abanicar a Paul de Bursac y sale tras ellos.

Marie.- ¿Qué tratas de hacer? ¿Adivinar su peso?

Harry.- Es más pesada de lo que crees. Será mejor que le aflojes las ropas.

Marie - Lo estabas haciendo muy bien. (Harry empieza a desabrocharle el vestido y Slim le detiene). Pero más valdría que te ocuparas del marido.

Harry.- Él no me va a abandonar.

Marie.- Ella tampoco (Harry se va). Steve, ¿qué tal estaría si le dieras un poquito de esto?

Harry.- (Sonríe).

Slim está celosa (N). Pudimos apreciarlo en la forma en que miraba cómo Harry cogía a Madame de Bursac. Utiliza el humor para hacérselo saber y él sigue sus bromas (NN). Al principio, Harry siente cierta incomodidad: toca la visera de su gorra (adaptador de objeto) y no mira a Marie, sino que permanece con la mirada baja y fija en Madame de Bursac.

Aunque la cuestión sobre el peso está tomada del *Marruecos* de Sternberg el sentido del humor es muy importante para los protagonistas *hawksianos*: “La gente que debe estar junta en el mundo de Hawks debe ser capaz de bromear junta” (Mast, 1982: 266). En la vida real, Bogart y Bacall tenían también un gran sentido del humor y daban una gran importancia al mismo.

El de Bogart era además un humor sarcástico, muy similar al de Hawks y sus personajes. El realizador explica que, cuando empezó a trabajar con el actor, al que consideraba uno de los mejores, le preguntó: “¿Por qué no sonríes nunca? Oh – dijo - tengo un labio perezoso” (Hawks en McBride, 1988: 118).

Además de bromear, la pareja debe saber cooperar, trabajar junta. Es importante resaltar que este aspecto coincide plenamente con el concepto de intimidad de Berne cuyo prototipo es la relación de pareja.

5) Harry explica a Cricket que pronto volverá para escuchar cantar a Marie. Mientras lo dice, la mira fijamente.

Marie.- Dale todo mi amor.

Harry.- Le daría el mío si llevara eso puesto.

Bromean (N-N).

6) Marie baja al sótano para llevarle a Harry el botiquín y el agua caliente que le pidió.

Harry.- La señorita Browning, Madame de Bursac. No se meta con ella, es capaz de devolver los golpes. Eso es lo que me dijiste que harías, ¿verdad?

Harry emplea el humor (N) y Marie se ríe (N). Le divierte la broma que ha hecho.

#### **5.4.3.1.2 Complementarias compuestas**

##### **A) La intimidad y la amistad**

En la intimidad, al igual que en la amistad, las personas establecen intercambios A-A y N-N. “Intercambian afirmaciones y sentimientos pero no se dan consejos desde una posición de superioridad. En casos de emergencia el Adulto puede convertirse en Padre Protector que acude a ayudar (...)” (Valbuena, 2006a: 119).

En los apartados anteriores hemos observado cómo entre Marie y Harry hay amor, cómo flirtean y bromean (intercambios N-N) pero también cómo resuelven el problema de Johnson y el de la desaparición de Eddie (A-A). En el siguiente apartado veremos cómo colaboran aunque es Harry el que lleva las riendas (intercambios P-A) debido a una situación de emergencia: han de curar a Paul de Bursac, que permanece escondido en el sótano de Frenchy mientras la policía política lo busca, y librarse de Renard que entra con sus hombres en el Marquis para presionarles y que revelen el paradero del matrimonio De Bursac.

#### **5.4.3.1.3 Complementarias asimétricas**

##### **A) Transacciones complementarias Niño –Padre (N-P)**

Un ejemplo muy común de este tipo de transacción es la admiración, como se explica en el apartado “Introducción al A.T.”. *Tener y no tener* presenta además otras relaciones que siguen este esquema.

- Admiración

1) Helene de Bursac habla con Harry en el sótano del hotel de Frenchy.

Helene de Bursac.- No voy a enfadarme por lo que ha dicho. Ni creo que vaya a volver a enfadarme con usted diga lo que diga (ojos llorosos).

Harry.- (Desvía la mirada) ¡Otra chiflada! ¿Cómo puede...? (Slim que ha estado observándolos interrumpe la escena).

Madame de Bursac admira a Harry. “La admiración suele surgir porque el niño se queda maravillado ante la presencia, fuerza y energía del padre real” (Valbuena, 2006a: 123). Harry ha desplegado una gran disposición y valentía. Sabe arreglárselas y ha salvado a su marido que, como veremos, parece ser justo lo contrario que él. Habla constantemente de sus ideales pero, a la hora de la verdad, no posee capacidad resolutiva.

Harry que ya antes ha tratado de romper la comunicación que le llega desde el N utilizando el A desvía la mirada, apoya su mano izquierda en la cadera, la mira severamente y la llama chiflada (PC). Harry rechaza la admiración. Berne explica que la aptitud hacia esta relación varía: “algunos no la toleran muy bien (...) y otros la explotan” (1982: 105).

La conversación no llega a resolverse porque Slim, que lleva un rato observándolos sin que ellos lo sepan, los interrumpe a propósito. Parece que Madame de Bursac se siente atraída por Harry. Efectivamente, hay casos en los que la admiración se transforma en atracción sexual (Berne, 1982: 103). El guión de *Tener y no tener* incluía en un primer momento una atracción mutua entre ambos personajes pero, tras montar algunas de las escenas de la pareja protagonista, Hawks y Bogart se dieron cuenta de que “era imposible que el público se creyera que nada ni nadie podía interponerse entre Slim y Steve”. Se introdujeron cambios y se “reforzaron y mejoraron” las escenas en las que intervenía Slim (Bacall, 2005: 142).

- Una persona pide ayuda, permiso, se lamenta o preocupa (N) y otra le apoya o muestra comprensión (P).

1) Eddie ve la caja de cervezas con la que acaba de llegar Horacio y quiere una.

Eddie.- Harry, puedo tomar...

Harry.- Sólo una.

Eddie actúa desde el NA. Depende de Harry al que tiene que pedir permiso antes de hacer algo.

2) Eddie duerme estirado en uno de los bancos del barco. Se despierta y quiere saber de qué hablan Harry y Johnson. Se entera de que el turista ha perdido un pez y pide otra cerveza.



Eddie.- Oye Harry te parece bien... (Harry le interrumpe porque ya sabe lo que le va a preguntar).

Harry.- Sí en la nevera. Coge sólo una.

Eddie.- Gracias.

Nuevamente busca que Harry le dé su aprobación antes de beber.

3) Harry le ha explicado a Frenchy que no alquilará el barco a sus compañeros. Él insiste.

Frenchy.- No te hablaría si no fuera importante. Yo, por favor... ¿Puedo subir a tu habitación?

Harry.- Claro, vamos.

Harry responde de forma favorable a su súplica al aceptar continuar la conversación en un lugar privado. Al ponerse en marcha, hace su habitual movimiento de chaqueta, colocándola sobre su hombro derecho para pasarla por delante de su cuerpo y dejarla sobre el brazo izquierdo al detenerse frente a la puerta.

4) Harry y Marie salen de la comisaría. Eddie ha estado esperando fuera y, al verlos, corre hacia ellos.

Eddie.- ¡Harry! ¿Tenemos problemas?

Harry.- No, Eddie.

Eddie.- Es que vi a esos tipos cogerte y estaba asustado.

Harry.- No era nada. Vuelve y duerme un poco.

Eddie.- Yo te habría sacado. Ya me conoces.

Harry.- Sí, te conozco Eddie. ¡Vuelve al barco!

El anciano actúa desde el N. Está asustado porque no sabe lo que ha ocurrido. Harry le tranquiliza y le dice que vaya al barco. Allí estará seguro. Para reflejar que Eddie tiene un problema con el alcohol se le presenta hipando y con un temblor en las manos.

5) Tras recordar quién es Marie por medio del acertijo sobre las abejas, Eddie acepta que vaya con él y Harry y le hace una pregunta.

Eddie.- Puede venir con nosotros, Harry. Ahora tendré que cuidar de los dos, ¿verdad?

Harry.- Así es, Eddie. Puedes empezar cogiendo esas maletas. ¿Vamos Slim?

Con su pregunta Eddie está en realidad pidiendo una caricia. Quiere confirmar que le necesitan. Nos remite a la conversación que Harry mantuvo con Johnson en la que explicaba que “Eddie cree que lo necesito” (N). A pesar de que es Harry el que cuida del anciano él cree que es al revés. Por eso trata de que se sienta útil (PP) y le manda llevar el equipaje. Unos segundos después, veremos como los tres salen por la puerta del Marquis. Eddie, con una maleta en cada mano, baila al ritmo de la música.

Este momento nos recuerda al final de *Luna nueva* en el que Hildy Johnson sujeta la maleta con la que, en un principio, parecía que se marcharía de luna de miel. Ella y Walter también salen por una puerta, la de la sala de prensa de la comisaría. Sin embargo, hay una diferencia importante entre los dos filmes. En *Tener y no tener* atravesar la puerta del Marquis es una metáfora de la nueva situación en la que se encuentran los protagonistas. Se conocieron en el hotel y ahora lo abandonan juntos; comienzan una relación sentimental. En *Luna nueva*, Hildy Johnson vuelve a lo mismo de siempre al dejar la sala de prensa junto a Walter Burns. Precisamente, salir de allí sola sí hubiera supuesto una novedad, un avance. Continuar con Walter significa seguir practicando *Si No Fuera Por Ti*, un juego con el que evita afrontar sus miedos a través de las imposiciones y órdenes de Walter. No nos referimos a la posibilidad de hacerlo con Bruce Baldwin porque entre ellos no hay amor. Apenas mantienen transacciones complementarias simétricas (las que caracterizan la intimidad).

## **B. Transacciones complementarias Padre – Niño (P-N)**

Además del afecto hay otras relaciones que siguen el esquema P-N. Es el caso de una persona que trata de imponer algo a otra que puede aceptar, lamentarse o rebelarse.

- Afecto

1) Eddie ha ido a ver a Harry a su habitación. El anciano está bromeando con Slim y, al terminar, Harry le pregunta:

Harry.- ¿Para qué querías verme, Eddie?

Eddie.- Verás, Harry... Se me ha olvidado.

Harry.- Bien, Eddie, no te preocupes. Te veré luego en el muelle.

Eddie.- Oye Harry, ¿podrías...? (Harry le da una moneda). Gracias, gracias. Hasta luego.

Harry tranquiliza a Eddie poniéndole la mano en el brazo (PP). Este heteroadaptador refleja el afecto que le tiene. El tono y la expresión de Eddie al reconocer que ha olvidado el por qué de su visita contrastan con los que tenía tan sólo unos segundos antes cuando bromeaba con Marie. Su tono pasa a ser grave y serio. Con la mano derecha se agarra la camisa (adaptador de objeto). Está desconcertado y preocupado.

2) Harry ha ido a ver a Marie a su habitación.

Harry.- ¿Vas a volver?

Marie.- ¿Cómo?

Harry.- ¿Qué vas a hacer aquí?

Marie.- No lo sé. Buscarme un empleo.

Harry.- Eso no es fácil. Además, creo que esto no te gustaría.

Marie.- ¿Te recuerdo a alguien Steve?

Harry.- (Sonríe). Esto es nuevo para mí. Me gusta. ¿Volverías si pudieras?

Marie.- Volvería andando. Si no fuera por toda esa agua.

Harry.- Sí. No te preocupes, pequeña. Volverás.

Harry trata de reconfortarla. Esto se aprecia en un adaptador de objeto: toma un frasco de perfume entre las manos, lo acaricia despacio y lo huele (adaptador de objeto). Parece que estuviera haciendo al perfume lo que le hace a ella: consolarla con esas caricias.

La tristeza y ansiedad (N) de Marie nos la revelan, fundamentalmente, uno de sus gestos y su mirada: se agarra una mano con la otra y mira hacia abajo. Al preguntarle si volvería, sube la cabeza para mirarle y responderle. Sin embargo, la baja de nuevo mientras le caen las lágrimas y afirma: “Si no fuera por toda esa agua”.

Aunque la mayor parte de la transacción es PP-N, hay un momento en el que Harry actúa desde el N. Al preguntarle por el frasco de perfume, sonríe y lo tapa: “Esto es totalmente nuevo para mí. Me gusta”. Agarra su mentón de forma que acerca su cabeza a la suya, se miran directamente a los ojos, lo acaricia, emite un sonido ininteligible, pone el perfume en su mano, la cierra y pone la suya encima: “Deja de preocuparte pequeña, volverás”. Sale de la habitación y ella, mirando hacia la puerta, destapa el perfume y se queda oliéndolo.

Este es uno de los momentos más emotivos de la película. Bacall de la que Hawks dijo que “nunca hubo nadie más frío” (Hawks en McBride, 1988: 36) acaba por confesar todo lo que siente y llora. Al igual que Harry, no está acostumbrada a hablar o mostrar sus sentimientos. Hawks sabe cómo mantener la tensión. En el momento en que agarra su mentón y sus cabezas se acercan, parece que la va a besar pero habrá que esperar a la siguiente escena.

El esquema de la relación Harry – Marie es similar al de la relación John T. Chance – Feathers. Primero actúan con ellas desde el prejuicio pero después actúan desde el PP ofreciéndoles su ayuda. Chance promete a Feathers que escribirá al *sheriff* que le envíe el cartel en el que aparece una foto de ella para que lo retire. Harry promete a Slim que volverá a Estados Unidos. Él se encargará de conseguirle un billete.

3) Harry y Eddie viajan en el Queen Conch. El primero sale del interior del barco y le ofrece una chaqueta al segundo.

Harry.- Aquí tienes. Ponte esto. Empieza a hacer frío.

Eddie.- No, estoy bien Harry. Oye, ¿qué ocurre? ¿Qué pasa?

Harry.- Nada.

Eddie.- Sí que pasa. ¿Para qué son esas malditas armas?

Harry.- Por si tropezamos con un tiburón u otra cosa.

Eddie.- ¿Un tiburón? ¿De noche? ¿Otra cosa? ¿Qué quieres decir con otra cosa?

Harry.- ¡Vigila el rumbo Eddie!

Eddie.- ¿Qué es lo que pasa?

Harry.- Ahora estamos trabajando. Te diré en qué a su debido tiempo.

Eddie.- ¿Trabajando? ¿Qué clase de trabajo? ¿Qué esperas que haga?

(...)

¿Tan mal está la cosa Harry?

Harry.- Aún no lo sé. Todo depende de la suerte que tengamos.

No quiere que pase frío y le oculta qué van a hacer para que esté tranquilo (PP). Ha visto cómo ha reaccionado antes cuando le explicó que podrían dispararle. Eddie insiste en saber qué ocurre al ver a Harry con un rifle. Hay momentos en los que está asustado (NN) y otros en los que le replica (NR).

4) Tras la extracción de la bala, Paul de Bursac recupera la consciencia.

Harry.- Ya está con nosotros de nuevo. Ha tenido usted suerte.

Paul de Bursac.- ¿Qué ocurre? Debemos... (asustado).

Harry.- Hablaremos de eso por la mañana. Ahora, duerma usted un poco.

Paul de Bursac.- Gracias...

Harry tranquiliza (PP) a Paul de Bursac que se despierta confuso y asustado (NN).

- Una persona trata de imponer algo a otra que acepta, se lamenta o se rebela.

1) Johnson le ha dado una bofetada a Eddie. Trata de continuar pegándole pero Harry lo detiene.

Harry.- ¿Es usted un buen nadador?

Johnson.- ¡Ya he aguantado bastante!

Harry.- ¡Y yo! ¡Tenga cuidado, no se vaya a resbalar!

Lo amenaza con echarlo al agua para obligarle a dejar de pegar al anciano (PC-N) y él le replica (NR). Comprobamos el afecto que Harry le tiene a Eddie ya que no consiente que se le humille.

2) Johnson explica a Harry por qué cree que ha de pagarle un día menos de alquiler. El capitán insiste en que ha de pagar los 16 días y el precio de la caña que perdió.

Harry.- Usted ha perdido el equipo por descuido. Me costó 275 dólares. No le cobraré el sedal porque un pez grande podría romperlo y llevárselo. 16 días, a 35 por día, son 560. Son 560, Eddie. Me debe un buen pellizco. En total 825.

Johnson.- Bueno...

Harry.- Eso es lo que me debe y es lo que quiero.

La conversación que mantienen es en un principio A-A pero, finalmente, Harry se desliza hacia el PC con un tono tajante. Su firmeza se apoya también en los gestos. Primero cruza los brazos a la altura del vientre y después apoya las manos en las caderas. Mast considera que en *Tener y no tener* “el sentido del dinero (es) como un signo tangible de honor (...) La relación

entre honor y dinero es uno de los principales hilos temáticos que corre todo el tiempo a través del filme”. Más adelante, veremos como “la confianza de Harry en Slim puede renacer sólo cuando descubre que, a pesar de sus necesidades financieras, el dinero para ella también es un mero signo tangible de integridad personal” (Mast, 1982: 255). Johnson trata de introducir una protesta (N) y alza el dedo pero cambia de idea.

3) Harry y Slim han hecho ver a Johnson que saben que trataba de marcharse de la isla sin pagarle los 16 días del alquiler del Queen Conch.

Harry.- Sí, pero tenía que ir al banco mañana.

Johnson.- Bueno, yo...

Harry.- ¿A qué hora es el billete de avión que tiene ahí?

Johnson.- Las seis y media.

Harry.- De la mañana. Y el banco abre a las diez. (A Marie). A mí me gusta todavía menos que a ti.

Johnson.- Oiga, escuche, señor Morgan. Iba a ir...

Harry.- Iba a firmar uno de esos *traveller's cheks*, ¿verdad?

Johnson.- ¿Eh? Sí, claro.

Harry.- Émile, ¿tienes una pluma a mano?

Émile.- Desde luego, señor.

Harry.- 825.

Johnson.- Sí.

(La conversación completa, en la que también participa Slim, comienza con otro tipo de transacciones. Para poder entender los comentarios sobre la comunicación no verbal que incluimos, es necesario leer primero el apartado transacciones dobles, punto 3, que hace referencia a los intercambios previos entre Harry y Slim, Slim y Johnson y Harry y Johnson).

Harry acorrala a Johnson para obligarle a que le devuelva el dinero que le debe. El turista acepta y firma el cheque.

El uso de la comunicación no verbal por parte de los actores Bogart y Bacall en esta escena es admirable. Hay tres elementos imprescindibles que la articulan: el cigarrillo, las miradas y las sonrisas que comparten. A través de ellos se expresa claramente la compenetración y la química que existen entre ellos.

Harry, apoyado en la barra del bar sobre uno de sus codos, observa atentamente la conversación entre Johnson y Marie con una ligera sonrisa que se intensifica cuando ella le mira a los ojos y dice: “La robé”. Tiene un cigarrillo entre sus dedos y juega con él (adaptador de objeto). El movimiento de este cigarrillo describe el proceso a través del que enfrenta a Johnson a su mentira. Mientras espera a ver cómo reacciona, le da vueltas entre sus dedos y, cuando ya le tiene contra las cuerdas, lo lleva hasta su boca. Esto ocurre en el momento en que habla de la hora de apertura del banco: “Y el banco abre a las diez”. Al pronunciar estas palabras, su expresión se hace más severa y su tono es amenazante.

Justo en ese mismo instante, Slim, que ha estado atenta a los movimientos de Harry, enciende una cerilla y la acerca a su cigarrillo. “Para enfatizar cada uno de estos encendidos Hawks utiliza una pequeña luz en la cara de Bacall o Bogart a medida que la cerilla se acerca (...)” (Mast, 1982: 258). Se miran directamente a los ojos, ella sonríe, él vuelve a mirarla mientras le da una calada al pitillo y ella sopla ligeramente para apagar la llama de la cerilla. Él le sonríe de nuevo y afirma: “Me gusta menos que a ti” (refiriéndose a la conversación que han mantenido unos segundos antes en la planta de arriba). En ella Slim le ha explicado que ha robado la cartera a Johnson porque no le gusta y porque necesita comprar un billete para salir de la isla). Ella también sonríe y tira la cerilla. El encendido del cigarrillo, las miradas y las sonrisas revelan que la complicidad entre ambos es total.

Johnson esboza una sonrisa forzada y trata de guardar su cartera cuando Harry le pide que compruebe lo que hay dentro. Al insistirle, le obedece y afirma que no falta nada. Harry hace referencia a los cheques de viaje. Johnson ya sabe que le han descubierto. Suspira y, cabizbajo, reconoce que hay 1400 dólares en cheques. Trata de justificar su actitud “Bueno...” pero Harry no se lo permite.

#### 4) El capitán Renard y otros miembros de la policía política entran en el bar.

Renard.- ¿Qué le ha pasado a este hombre?

Frenchy.- Una bala perdida. Su nombre es Johnson. Es un americano.

Renard.- Desgraciado. ¡Llévenselo!

Policía.- Sí, señor.

Renard.- Pida atención.

Policía.- ¡Atención a todos!

Renard.- Todo esto es lamentable, pero no hay motivo para alarmarse. Sólo estamos interesados en aquellas personas que han roto las normas de comportamiento establecidas. Ahora, elegiremos a esas ciertas personas. Aquellos que no designemos, se marcharán inmediatamente. Este local permanecerá cerrado durante esta noche. Este hombre, usted y *mademoiselle*.

Policía.- Acompañenme, por favor.

Renard se mueve por el bar como si fueran sus dominios particulares y mira a los demás de una forma despectiva. Se apoya en la barra y se reclina hacia atrás. El cinismo y la arrogancia se desprenden de su tono y postura e intenta camuflarlos a través de sus palabras. En realidad no le importa que una de las balas disparada por sus subordinados haya matado a un hombre que nada tiene que ver con las cuestiones políticas.

Pregunta qué le ha ocurrido a Johnson con exigencia (PC) y Frenchy se lo explica de inmediato (NA). Da órdenes de forma tajante a sus hombres que las cumplen sin vacilar (NA). Harry, que está frente a él, mete la mano izquierda en el bolsillo de su chaqueta donde guarda el dinero de Johnson. El gesto nos revela que está pensando en el turista cuyos billetes ha cogido hace tan solo unos segundos.

Mientras escucha hablar a Renard tiene una taza de café entre sus manos y, lentamente, tamborilea con sus dedos sobre ella (adaptador de objeto). Es una forma de aliviar su tensión.

5) En la comisaría, Renard y sus colaboradores han interrogado a Frenchy y Harry. Ahora le toca a Marie.

Policía.- Browning, Marie. Americana, 22 años. ¿Cuánto tiempo lleva aquí, en Fuerte Francia?

Marie.- He llegado en avión esta tarde.

Policía.- Residencia.

Marie.- Hotel Marquis.

Policía.- ¿De dónde viene, *mademoiselle*?

Marie.- De Trinidad, Puerto España.

Policía.- Y, antes de eso ¿de dónde, *Mademoiselle*? ¿De su país quizá?

Marie.- No, de Brasil, Río.

Renard.- ¿Sola?

Marie.- Sí.

Renard y el policía actúan desde el PC. Hacen preguntas a Marie desde la exigencia las



responde pero parece desafiarlos a través de su tono y su mirada (NR).

Mientras interrogan a Harry observa atentamente. Saca un cigarrillo de su bolso, le da varios golpes y, lentamente, lo lleva a su boca y lo enciende. Es una forma de aliviar sus nervios.

6) El capitán Renard se presenta en la habitación de Harry con dos policías. A través del olor a perfume femenino que impregna la habitación, descubre que Marie está allí.

Renard.- *Mademoiselle*. Bueno, ahora ya estamos todos. Excepto su amigo, el señor Eddie. Como a él le gusta que le llamen.

Harry.- Así que lo tiene.

Harry mira a Slim mientras acaricia una de sus manos con la otra (autoadaptador que nos transmite su nerviosismo). Renard le amenaza (PC) para que confiese dónde se esconde el matrimonio De Bursac. Al escucharle pronunciar el nombre de Eddie, aparta la mirada de Slim rápidamente y la fija en él. Separa las manos repentinamente y se queda con ellas en el aire varios segundos (autoadaptador). Es como si el pánico le hubiera paralizado. Parece que le cuesta moverlas y, lentamente, las mete en los bolsillos de su chaqueta (adaptador de objeto). Su expresión facial también revela miedo (N).

### **C. Transacciones complementarias Adulto – Padre (A – P)**

Definen la asertividad en la que una persona reconoce la superioridad de otra. En *Tener y no tener* las personas que rodean a Harry Morgan aceptan que sea él el que lleve las riendas bien porque es el capitán del Queen Conch (en el caso de Horacio y Johnson) o porque tiene más conocimientos para resolver un problema (Frenchy y Slim en el caso de la extracción de la bala a Paul de Bursac). Paul no le hace caso mientras viaja en su barco cuando le indica que debe tumbarse por si la patrullera les dispara y sale mal parado: recibe un balazo en el hombro.

1) Horacio, el ayudante de Harry en el barco, llega con una caja de cervezas.

Horacio.- Buenos días, "mon capitaine".

Harry.- Buenos días ¿Has traído el cebo?

Horacio.- Sí, señor. Y muy bueno. Ese guardia ha cogido una botella de cerveza.

Harry.-. El señor Johnson puede permitírselo.

Harry decide cómo se hacen las cosas. Mantiene una posición de mando frente a Horacio pero éste lo acepta porque él es el capitán del barco.

2) El barco de Harry se acerca a tierra firme. A lo lejos se ve otra embarcación. Harry observa atento.

Eddie.- ¿Qué ocurre Harry?

Harry.- (No responde. Enciende y apaga tres veces la luz del barco. Desde de la costa otro barco la enciende y apaga dos veces).

Eddie.- ¿Quién es ése? ¿Qué vamos a hacer?

Harry.- Vamos a recoger a un par de tipos. Y quiero que hagas lo siguiente: coge este arma y vete a popa.

Eddie quiere saber qué ocurre y le hace preguntas ya que él es el que sabe cómo actuar, el que toma las decisiones. En dos ocasiones se toca la visera de su gorra y desliza su mano por una barra (adaptadores de objeto). Está nervioso porque no sabe cómo se resolverá el asunto.

3) Tras hablar con la madre de Frenchy Harry acepta extraer la bala a Paul de Bursac.

Harry.- Sube a mi habitación y busca mi equipo médico. Es gris y de este tamaño, con el nombre del barco. Y llévalo abajo, al sótano.

Marie.- Enseguida.

Harry.- Eh, Slim. Aquí tienes la llave. Baja agua caliente también.

Actúa como un líder tomando las riendas de la situación. Él es el que posee conocimientos médicos e indica a Slim lo que hacer (P-A). Ella lo acepta (A-P).

4) Harry se dispone a extraer la bala del cuerpo de Paul de Bursac.

Marie.- ¿Dónde pongo el agua?

Harry.- En ese cacharro de ahí. ¿Está caliente?

Marie.- Hirviendo.

Harry.- Bien. Ahora echa unas gotas y pon esto dentro. Más vale que salga de aquí. Puede que no le guste esto.

Helene de Bursac.- Lo aguantaré bien.

(...)

Harry.- (Madame de Bursac se desmaya). No pasa nada. No te preocupes por ella. Coge esa lata. ¿Queda algo?

Marie.- Creo que hay bastante.

Harry.- Espera un momento. Me parece que ya no hace falta. Creo que también él se ha desmayado. Baja esa luz un poco. Frenchy trae aquí esa palangana. Y ventila esos pavores o nos desmayaremos todos (Slim coge un abanico). Aquí la tienes, Frenchy. Aquí está tu bala. Ya te dije que iba sin fuerza o le hubiera roto el hueso. Está bien, termina tú de vendar la herida. El esparadrapo está en la caja. Tengo que sacar a ésta de aquí o nunca volverá en sí.

Organiza a Slim, Frenchy, Madame de Bursac y George para que colaboren con él y así extraer la bala con éxito. Él es el que sabe cómo hacerlo. Por eso, dirige a los demás (P-A) que siguen sus indicaciones (A-P). Al acabar de sacarla, se frota las manos (autoadaptador). Es una forma de aliviar su ansiedad. Ha realizado un trabajo muy delicado y ha estado en tensión.

5) Renard ha firmado varios pases para que Harry, Slim, Eddie y el matrimonio De Bursac puedan abandonar la Martinica.

Frenchy.- ¿A dónde los vas a llevar Harry?

Harry.- A la Isla del Diablo.

Frenchy.- ¿Qué?

Harry.- Podríamos sacar a tu amigo Villemars. Eso es lo que querías, ¿no?

Frenchy.- Muchísimo. Pero, ¿por qué estás haciendo esto Harry?

Harry.- ¡Ah! No lo sé. Tal vez porque me gustas y ellos no me gustan.

(...)

Harry.- Sabes que tendrás que ocuparte de esos tipos.

Frenchy.- Te daremos suficiente tiempo.

Harry.- Si les dejas marchar, volverán y quemarán todo esto.

Frenchy.- Que lo hagan. Será un fuego muy pequeño. Cuando Villemars vuelva, nos tocará a nosotros. Empezaremos uno más grande.

Harry.- (Le pone la mano en el hombro). Te veré en el barco.

Harry es el que dirige toda la operación orientada a salir de la Martinica. Obliga a Renard a que libere a Eddie y firme los pases, decide a dónde se dirigen, indica a los demás qué hacer y les advierte de riesgos y peligros (P-A). Frenchy lo acepta porque reconoce la competencia del capitán Morgan (A-P) y porque no desea llevar la iniciativa.

Cuando Frenchy le pregunta por qué les ayuda, se siente incómodo. Se refleja en el adaptador de objeto que emplea: acaricia los pases y los frota con una de sus manos.

Es curioso ver cómo, una vez que Harry se vaya, Frenchy espera que la responsabilidad recaiga sobre otra persona. Independientemente de que Villemars sea un líder ideológico (según ha explicado Paul de Bursac) algo que no es ni desea ser Harry, el dueño del Hotel Marquis espera que resuelva la situación.

Harry no sólo ha transportado al matrimonio y extraído la bala del cuerpo de Paul de Bursac, como le había suplicado Frenchy, o ha aceptado llevarlos con él fuera de la Martinica como le había pedido Paul. Intentará rescatar a Villemars, uno de los líderes de la resistencia, de la Isla del Diablo sin que nadie se lo pida. En un principio, evita el compromiso. No hay en él ideales políticos que le impulsen a luchar contra los nazis. La razón de que apoye a la resistencia es personal: han hecho daño a dos personas a las que quiere. Esta es la razón de que termine odiando al capitán Renard y sus hombres.

Su antipatía hacia ellos comienza en la comisaría, cuando uno de los policías pega a Marie con el pasaporte en la cara, aumenta cuando emborrachan a Eddie y se dispara cuando lo retienen sin darle una gota de alcohol. Lo que le dice a Frenchy insiste en este aspecto: “Tal vez porque me gustas y ellos no me gustan”.

Hawks y Bogart nos presentan a un individuo que vive centrado en sí mismo, sus actos derivan de su percepción inmediata y de los impulsos de su conciencia (...). No es una cuestión de egolatría: Morgan nunca es indulgente consigo mismo ni egoísta más allá de lo que define como sus derechos (...). La responsabilidad es para Morgan una cuestión de instinto, no de deber; un impulso de simpatía que emerge espontáneamente de él (Wood, 2005: 32).

#### **D. Transacciones complementarias Padre – Adulto (P – A)**

Dentro de este tipo de transacciones se enmarca el Apoyo.

1) Cricket habla con Slim antes de su actuación.

Cricket.- Aquí tienes el resto de la letra Marie. ¿Cómo te sientes?

Marie.- Creo que necesito un trago Cricket.

Cricket.- Claro. Vamos. Oye, qué vas a tomar, ¿eh?

Marie.- Whisky con soda.

Cricket.- Lo mismo.

Cricket se interesa por cómo se encuentra Marie. Toma algo con ella mientras se calma. Está nerviosa por la actuación y porque la policía política los vigila.

Cricket es un apoyo importante para Marie. Esta figura masculina que apoya y aconseja a la protagonista femenina la encontramos también en *Río Bravo*, *Sólo los ángeles tienen alas* y *Hatari!* En la primera, Colorado defiende a Feathers cuando Chance la acusa de hacer trampas durante la partida de cartas, la tranquiliza cuando los mercenarios de Burdette acorralan al *sheriff* y la ayuda cuando se lamenta de haber permanecido en el pueblo. En la segunda, Bonnie comparte sus dudas y preocupaciones sobre Jeff Carter con Kid y Sparks. En la tercera, Pockets explica a Dallas que Sean tuvo un importante desengaño amoroso y le aconseja cómo actuar con él.

Nos detenemos brevemente en las relaciones Bonnie-Kid y Dallas-Pockets ya que la de Feathers-Colorado se detalla en los apartados correspondientes dentro del análisis de *Río Bravo*.

Kid aconseja a Bonnie durante los primeros minutos de la película que no se interese por Geoff Carter:

Bonnie.- Hábleme del jefe, de Geoff. ¿También sale a volar?

Kid.- Sólo cuando cree que es demasiado peligroso para los demás.

Bonnie.- Ahí se puede ver lo equivocado que puede estar.

Sparks.- Kid se lo contará. Es el mejor amigo de Geoff.

Kid.- Lo único que puedo decirle es que las chicas no deberían arrimársele.

Bonnie.- Gracias. Lo tendré en cuenta.

Es testigo de su primer beso y de sus conversaciones. Al ver que Geoff desea que coja el barco que la llevará fuera de Barranca, Bonnie se disgusta.

Kid.- Si vas a quedarte una semana, habrá que buscarte alojamiento.

Bonnie.- Sí, supongo. ¿Sería posible un bonito cuarto de baño?

Kid.- Voy a ver qué puedo hacer.

Bonnie.- ¿Sabes? (Comienza a llorar). Siempre me ha gustado más bañarme, pero me daré una ducha. (Se aproxima a Kid para que la abraze y éste, la abraza y le da palamadas en las espaldas).

Un nuevo piloto y su esposa llegan a la compañía. Ella es Judy, la mujer con la que Geoff mantuvo una relación. Bonnie lo intuye. Está celosa y también disgustada porque Geoff no le presta atención. Habla con Kid:

Bonnie.- Oye, ¿no es esa la chica de la que estaba enamorado?

Kid.- Cuando llueve, una de cada tres gotas cae sobre una de ellas.

Bonnie.- Me lo creo. Salen de debajo de las piedras. Mejor para él.

Kid.- Claro.

Bonnie.- No estarás pensando que me importa, ¿verdad?

Kid.- (Afirma con la cabeza).

Bonnie.- Pues no. Me gustaría decirle lo que pienso de él.

Geoff ha estado a punto de estrellarse probando un avión. Bonnie ha sido testigo de ello y está tan nerviosa que tiene náuseas. Sube a su habitación y Kid la visita poco después.

Kid.- ¿Puedo?

Bonnie.- Claro.

Kid.- Esto es bueno para el estómago pero no te ayudará con lo tuyo.

Bonnie.- ¿Sabe que me porté como una niña?

Kid.- No se lo he dicho

Bonnie.- No lo hagas, ¿vale?

Kid.- Después de esto, ¿crees que podrás soportar más?

Bonnie.- Sé que soy tonta pero no puedo hacer nada.

Kid.- No va a dejar de volar Bonnie.

Bonnie.- No se lo pediría. No me crees, ¿verdad?

Kid.- Te va a costar que él te crea. ¿Crees que podrás soportarlo día tras día?

Bonnie.- Tú le quieres, ¿a que sí?

Kid.- Sí, diría que sí.

Bonnie.- ¿Por qué no puedo quererle cómo tú? ¿Por qué no puedo sonreír si intenta matarse y sentirme orgullosa cuando no? ¿Por qué no puedo verle cuando vuelve? ¿Por qué...? ¿Qué haces cuando no vuelve cuando tendría que haberlo hecho?

Kid.- Me vuelvo loco.

Bonnie.- Hay que ver. Vaya una ayuda que eres.

Consideramos que la relación entre Dallas y Pockets tiene menos encanto, espontaneidad y profundidad que la de Slim – Cricket y Feathers – Kid fundamentalmente por una razón: se basa más en las palabras que en lo no verbal y las acciones. Pese a que comparten cigarrillos el peso de la escena en que Pockets aconseja a Dallas recae en lo verbal. Lo mismo ocurre con la relación que mantienen Dallas y Sean. En los filmes a los que nos hemos referido se nos da a entender a través de la actitud del protagonista masculino, que considera a las mujeres como un problema y que desconfía de ellas porque le despiertan atracción y teme sufrir, y de lo no verbal. En *Hatari!* se hace sobre todo con palabras:

Dallas.- Pockets, ¿por qué no le gustan las mujeres?

Pockets.- ¿Por qué no le gustan...? Dallas, te aviso. Estás en un error grave.

Dallas.- Vale Pockets. Pero, ¿por qué no le gustan las mujeres?

Pockets.- Piensa que son un problema.

Dallas.- Bueno, lo son. Pero, ¿quién le hizo pensar eso?

Pockets.- Umm. Es una larga historia. Casi se casa una vez.

Dallas.- Bueno, es posible.

Pockets.- La trajo hasta aquí para una visita. Ella odiaba el lugar, los animales. Todo y a todos. Trató de que Sean se fuera. Un día, se montó en su escoba y dejó la ciudad.

Dallas.- Era tonta.

Pockets.- Te gusta esto, ¿verdad?

Dallas.- Es probable que me guste demasiado.

Pockets.- Um. Sean tiene una forma de... Seguro que te metes en un problema, ¿verdad?

Dallas.- Háblame de él.

Pockets.- ¿Cómo te trata?

Dallas.- Nos has visto todo el día.

Pockets.- Eso era trabajo. Me refiero a que estuviste con él hace unos minutos. ¿Fue amable contigo? (...).

Bueno, señora, puede ser que esté en ello.

Dallas.- ¿A qué te refieres?

Pockets.- Me refiero a que es bueno. Si fuera al revés, si fuera amable contigo, no tendrías una oportunidad.

Dallas.- Pockets, por amor de Dios, ¿hablarás en inglés? Si es malo es bueno, si es bueno es malo. No entiendo...

Pockets.- De acuerdo, de acuerdo. Mira: si un hombre se enamora de una mujer y se quema los dedos, de forma que no se chamuscará de nuevo, ¿qué hace?

Dallas.- No lo sé. Dímelo.

Pockets.- Si no le gustas, no se preocupa y puede ser amable contigo. Pero, si le gustas, no quiere ir más allá. Sí que te trata mal. Cuanto más le gustas, peor te trata. ¿No tiene sentido ahora?

En *Sólo los ángeles tienen alas* Geoff Carter también se refiere a fracasar en una relación como quemarse:

Geoff.- Mira: no te pedí que te quedaras. No se lo pediría a nadie...

Bonnie.- (Le interrumpe). Lo sé. No le pedirías nada a ninguna mujer.

Geoff.- Exacto. Y hay algo más que tampoco haría.

Bonnie.- ¿El qué?

Geoff.- Quemarme dos veces en el mismo sitio.

Slim, Bonnie y Feathers intuían que eran ellas las que debían actuar si querían tratar de iniciar una relación y, simplemente, lo hacían. Ahora se insiste en que la mujer debe llevar la iniciativa por medio del lenguaje.

Dallas.- No. Intentémoslo de otra forma: si tú fueras yo, ¿qué harías?

Pockets.- Bueno, si yo fuera tú Dallas, yo... No, tú no quieres que te conteste.

Dallas.- ¡Pockets dale sentido! ¿Qué debería hacer?

Pockets.- Ahora le estás dando sentido.

Dallas.- ¿Qué?

Pockets.- Has dicho qué debería hacer. Eso es. Tú eres la que tienes que hacerlo. Él no lo hará.

Parte de esta conversación es igual a la que Tess Milay y Groot mantienen en *Río Rojo*:

Tess.- ¿Qué haría usted en mi lugar Groot?

Groot.- ¿En su lugar? Pues es una mujer. Yo no lo sé (...).

Wood destaca varios aspectos de *Hatari!*: sus escenas de caza y la “armonía” entre “lo racional” (representado por el grupo de cazadores) y “lo instintivo” (representado por los miembros de la tribu Warusha y los animales de la sabana). Hay un paralelismo entre el grupo humano y el animal (ejemplos en Wood, 2005: 153-154). Sin embargo cree que es una



película “marcadamente inferior” en comparación con otras de la filmografía de Hawks. La razón principal es “su atmósfera relajada”: “No hay demasiada tensión en el interior de los personajes ni entre ellos, una tensión que ayudaría a mantenernos interesados en sus relaciones” (Wood, 2005: 149-150). Como ya hemos indicado, a nuestro juicio el factor principal que influye en la pérdida de profundidad, encanto y espontaneidad de los personajes y sus interacciones es el expresar con palabras lo que antes se sugería a través de la comunicación no verbal y las acciones. Parece impropio de Hawks, que a la hora de contar algo daba prioridad a lo visual y a la representación de una acción frente al lenguaje.

### **E) Transacciones Complementarias Adulto-Niño**

El consejo y la enseñanza se ajustan al esquema que plantea este tipo de transacción.

- Consejo

2) Harry le entrega a Marie el billete que le ha comprado para volar a Estados Unidos y se va.

Marie.- Bueno, fue bonito mientras duró.

Cricket.- Puede que sea mejor así Slim.

Marie.- No lo sé

Cricket.- Hace poco que le conoces. Es un tipo extraño.

Marie.- Sí.

Marie actúa desde el N. Está triste y nerviosa. Abre el billete de avión, lo toca (adaptador de objeto) y mira cómo se marcha Harry. Con el índice y el pulgar de una mano, agarra los dedos de la otra (adaptador de objeto). Cricket le aconseja que se anime basándose en un dato objetivo (A): prácticamente, no conoce a Harry, que entró en su vida hace sólo unas horas. Finalmente, ella sonríe.

- Enseñanza

1) Al salir de la comisaría, Harry le explica a Slim lo que está ocurriendo en la Martinica: el gobierno de Vichy trata de tomar el control de la isla.

Marie.- No comprendo nada de esto. Después de todo, acabo de llegar.

Harry.- Pues has aterrizado en una pequeña guerra.

Marie.- ¿Qué es lo que pasa?

Harry.- Los tipos que acabamos de dejar están con Vichy. ¿Sabes lo que es?

Marie.- Vagamente.

Harry.- Eh, les apoya la marina. Creí que habías visto el portaviones en el puerto.

Marie.- Sí.

Harry.- Y los otros, a los que estaban disparando, son franceses libres. ¿Sabes lo que son?

Marie.- Sigo sin aclararme mucho.

Harry.- La mayoría de la gente en la isla, los nativos, son patriotas, están con De Gaulle. Pero por ahora no han podido hacer mucho.

## **F. Transacciones complementarias Niño-Adulto (N - A)**

Las súplicas que hemos encontrado siguen el esquema N-P y parten fundamentalmente de un personaje: Frenchy.

### **5.4.3.2 Las transacciones cruzadas**

#### *A) Quejumbrosas*

1) Eddie sale de la habitación de Slim. Harry vuelve a hablar con Frenchy y sus compañeros sobre alquilar su barco.

Harry.- Lo siento. Y ahora escuchen, podríamos seguir así toda la noche y la respuesta sería la misma.

Amigo de Frenchy 1.- ¡Señor Morgan!

Harry, que ya les ha explicado el motivo de su negativa, les recuerda que no cederá (A). El amigo de Frenchy, apela a él en un tono quejumbroso (NA).

2) Renard y los policías salen del bar del hotel Marquis.

Harry.- ¿Lo has oído todo?

Frenchy.- Casi todo.

Harry.- “Labios de abeja” se ha ido indignado. Tan pronto como se serene, empezará a recapacitar.

Frenchy.- Ahora piensa que tú los entregarás.

Harry.- Eso es lo que tú quieres que piense, ¿no?

Frenchy.- Y luego, ¿qué sucederá?

Harry.- El todavía no ha registrado este hotel, ¿no?

Frenchy.- No. Todavía no.

Harry.- Ahí tienes la respuesta. No los quiere. Quiere a todo el grupo.

Harry se ríe ampliamente. Está satisfecho con el resultado de su estrategia de desgaste. Lanza estímulos A-A al preguntar “¿Lo has oído todo?” y estimar cómo actuará Renard. La expresión de Marie y Frenchy es de preocupación. Marie agarra los dedos de una de sus manos con el índice y el pulgar de la otra (autoadaptador). El tono de Frenchy es de lamento. Actúa desde el NA ya que le hace responsable de la situación para evitar responsabilidad.

“Labios de abeja” es el apodo con el que se refiere a Renard porque suele tener la expresión propia de la ira, en la que los labios están apretados. Proviene de la novela de Hemingway. En ella Harry llama así al abogado Robert Simmons que lo pone en contacto con los cuatro atracadores de banco que quieren alquilar su canoa para ir desde Cayo Hueso a La Habana.

### 3) Harry informa a Frenchy de sus planes.

Harry.- Frenchy. Me largo de aquí.

Frenchy.- ¿Cuándo?

Harry.- Cuando encuentre a Eddie.

Actúa desde el A. Frenchy responde desde el N, que se aprecia claramente en el tono y la expresión de su cara al hacerle la pregunta (revelan miedo).

### 4) Paul le explica a Harry que está en la Martinica para sacar a un patriota, Pierre Villemars, de la Isla del Diablo.

Harry.- Bien. ¿Y cómo cree que va a sacarlo?

Paul de Bursac.- (Sonríe). No piensa muy bien de mí, capitán Morgan. Se está preguntando por qué me han elegido para esta misión. Yo también lo hago. Como usted sabe, no soy un hombre valiente. Al contrario, siempre estoy asustado. Desearía que me prestara su entereza por algún tiempo. Cuando se enfrenta usted al peligro no piensa en nada, excepto en cómo lo evitará. La palabra fracaso ni siquiera existe para usted. Mientras que yo... Yo siempre pienso: supón que fallas. Y, entonces, me asusto.

Harry.- Sí. Puedo ver fácilmente que no se necesitaría mucho coraje para sacar a un conocido patriota de la Isla

del Diablo, pero, sólo por razones profesionales, me gustaría saber cómo va a hacerlo.

Paul de Bursac.- Encontraremos la manera. Podría fallar y, si falla, y estoy... Estoy todavía vivo, intentaré pasar mi información, mi misión, a otra persona. Tal vez a un hombre mejor, que no falle.

Previamente, Paul le contó que Villemars es un hombre con carisma, al que el pueblo seguirá en su lucha contra los nazis. Sin embargo, no le ha dicho lo más importante, el paso imprescindible para que Villemars pueda guiar al pueblo: cómo va a liberarlo.

Harry está sentado en una silla, inclinado hacia Paul, con una de sus manos agarrando a la otra (autoadaptador) mientras escucha sus palabras. Al formular la pregunta, se aleja de él (se reclina en la silla apoyando el brazo izquierdo en el respaldo) y da un pequeño golpe con una mano semidoblada sobre la otra (autoadaptador). Tiene dudas sobre su plan para rescatar a Villemars. Una vez que ha escuchado sus cumplidos, se toca la visera de la gorra (adaptador de objeto que expresa de nuevo sus dudas) e insiste en hacer la misma pregunta.

A través de su comportamiento en el barco (actúa de forma impulsiva, sin pensar cuál es el mejor modo para salir de la situación en la que se encuentran) y de su conversación actual, Harry ha deducido que De Bursac es un hombre pasional y con capacidad para pronunciar grandes discursos, pero incapaz de trazar planes para alcanzar sus objetivos.

Hay una evidente contraposición entre ambos: la de la palabra frente a la acción y la del desbordamiento de los sentimientos frente a la contención. Paul habla y habla pero, a la hora de la verdad, no consigue sus objetivos a diferencia de Harry que simplemente actúa. Su “competencia (es) una virtud típica de Hawks y es más valiosa que los ideales abstractos y patrióticos de De Bursac” (Mast, 1982: 265). Es lo que Rivette denomina “inteligencia pragmática”. Una destreza que “se aplica directamente al mundo físico” y que para él constituye “la medida de los filmes de Hawks” (Rivette, en McBride, 1972: 75).

Para Berne, Paul sería claramente “un perdedor”. Los triunfadores son aquéllos que consiguen lo que se proponen y no suelen hablar mucho de ello.

Más adelante, Paul expresará de forma emotiva su compromiso en la lucha contra los nazis. En cambio Harry, como otros protagonistas de Hawks, “se refrena”. A lo largo de la película

“contiene pacientemente su ira, su odio o su amor ante nuestros ojos y, de repente, lo libera como una pila saturada lentamente que, al final, suelta una chispa” (Rivette, en McBride, 1972: 74).

Paul es consciente de la competencia de Harry y lo admira. Se autocompadece y admite que es un cobarde. Frota su pulgar izquierdo con el dedo índice (autoadaptador que refleja su incomodidad al referirse a sí mismo en estos términos). Su discurso es un tanto quejumbroso y titubeante: “Mientras que yo (pausa) yo”, “Si estoy (pausa) estoy todavía vivo”. Responde a la pregunta que le hace Harry desde el NA y, después, desde el P pero es incapaz de hacerlo desde el A.

5) Helene de Bursac abandona el sótano del Hotel Marquis y sube a la habitación de Harry.

Harry.- No debería haber subido aquí. Es demasiado arriesgado. Le dije abajo que no podía llevarles.

Helene de Bursac.- Lo sé, pero no he venido por eso. Ya ha hecho demasiado por nosotros, aunque me gustaría pedirle un favor más. Quiero que se las lleve. Fueron de mi abuela y antes pertenecieron a su madre. Me las entregó cuando nos casamos. Es todo lo que me queda. Quiero que las saque de aquí cuando se vaya y que las guarde hasta que podamos irnos.

Él insiste en lo peligroso de la situación y le recuerda que ya le explicó por qué no podía transportarlos (A). Ella le pide un nuevo favor (N). Mientras lo hace, se frota los dedos de una mano y agarra una mano con otra (autoadaptadores que nos transmiten su nerviosismo).

## B) *Arrogantes*

1) Eddie se ha bebido una cerveza. Se acerca a Johnson, que está pescando.

Eddie.- ¡Señor Johnson!

Johnson.- ¿Sí?

Eddie.- ¿Le importa si le hago una pregunta? (Tira la botella de cerveza vacía).

Johnson.- Mire, puede que le interese saber que no sólo he comprado la cerveza, sino que he dejado una señal por los cascos.

Eddie actúa desde el A y Johnson le reprende, lanza un estímulo del P al N.

2) Harry está hablando con Charles, uno de los miembros de la resistencia, del plan para recoger al matrimonio De Bursac.

Charles Beauclerc.- Sí, Émile puede enseñárselas.

Harry.- Émile no va a estar allí.

Émile, Frenchy, Charles.- ¡Por favor! ¿Por qué?

Harry.- Lo haré a mi modo. Voy a ir solo.

Charles Beauclerc actúa desde el A. Le explica que Émile le enseñará cuáles son las señales para comunicarse con el barco que traerá a los De Bursac. Él es tajante (PC). Frenchy y Émile, que están allí, se sorprenden de su afirmación y junto a Charles protestan (NR). Émile está nervioso: se frota una mano contra otra (autoadaptador). Harry insiste y aceptan resignados. Se aprecia en el movimiento de brazos del amigo de Frenchy, que los sube y los baja como diciendo: “¿Qué se le va a hacer?”.

3) Harry va hasta el punto que le indica Beauclerc a recoger a Paul de Bursac. Una mujer está con él y se dispone a subir al barco.

Harry.- ¿Qué tal?

Helene de Bursac.- ¿Cómo está?

Harry.- ¿Para qué tienen que traer a...? (Ella le sonríe ampliamente). Está bien, salgamos de aquí

Después del intercambio de saludos (A) Harry, sin apenas disponer de información sobre el matrimonio, comienza a criticar el hecho de que Paul de Bursac viaje junto a su mujer (PC). Ella le sonríe ampliamente y él no continúa. Por su movimiento de hombros, pues el plano no permite ver más que estos y su cabeza, deducimos que se agarra los pantalones con las manos y tira de ellos.

4) Harry y Paul de Bursac mantienen una conversación. De Bursac quiere saber quién es Harry.

Helene de Bursac.- Señor Morgan, ¿ha dicho que le pagan por esto?

Harry.- Así es.

Helene de Bursac.- Entonces, le sugiero que deje de hablar y nos lleve a la Martinica.

Harry.- Hacia allí nos dirigimos ahora.

Helene de Bursac los está escuchando y, bruscamente, corta el diálogo entre ambos dirigiéndose a Harry de forma tajante (PC).

5) Harry entra en la habitación en la que está Paul de Bursac. Toca su frente y observa la herida de bala que tiene cerca del hombro.

Harry.- ¿Cuánto tiempo lleva inconsciente?

Helene de Bursac.- Sólo unos minutos.

Harry.- ¡Bah! No se preocupe, no es nada grave. Tiene algo de fiebre y el pulso es un poco bajo. Se pondrá bien tan pronto como le saquemos esa bala.

Helene de Bursac.- No le toque.

El capitán Morgan actúa desde el A. Hace una pregunta para obtener información, comprueba la temperatura y el pulso del enfermo y observa el estado de su herida. También se desliza hacia el PP al tratar de tranquilizarla. Madame de Bursac actúa desde el PC dándole una orden en un tono amenazante (PC). En las transacciones cruzadas “las dos personas que interactúan se hablan desde distintos estados del ego, impidiendo la visión del estado del ego contrario y facilitando así el desarrollo de una programación de conducta” (Aladro, en Valbuena, 2006a: 105). Helene está cegada, no abandona su posición de PC y no puede ver que Harry sólo intenta ayudar a su marido.

6) Harry quiere saber cuál es el plan de Paul de Bursac para sacar a Pierre Villemars de la Isla del Diablo.

Paul de Bursac.- (...) Porque siempre hay otra persona. Ese es el error que los alemanes siempre cometen con la gente que quieren destruir. Siempre habrá otra persona.

Harry.- Um.

Harry lanza previamente un estímulo A-A y Paul responde desde el P en lo que parece el comienzo de un discurso político. Su respuesta no se ajusta a la pregunta de Harry que emite un sonido de duda (A), se lleva la mano a la barbilla y se la frota (autoadaptador).

7) Slim ha decidido no coger el avión a Estados Unidos y quedarse en la Martinica. Harry se

enfada al descubrirlo.

Marie.- Me irá bien, Steve. Tengo un empleo.

Harry.- Haciendo qué.

Marie.- Frenchy cree que puedo cantar.

Harry.- Bueno. Es su local.

Le da una razón para que no piense que ella es una carga (A): ha encontrado trabajo. Parece que intuye cuál va a ser su reacción porque al explicárselo siente cierta incomodidad: acaricia ligeramente el billete de avión que sostiene entre sus manos y lo mira (adaptador de objeto). Efectivamente, Harry continúa haciendo críticas (PC). Su “conducta está programada y es rígida y basada en prejuicios y no en razonamientos” (Aladro, en Valbuena, 2006a: 105-106). Independientemente de lo que Slim le dice, no cambia de actitud.

### C) *Exasperantes*

1) Harry descubre que Frenchy quiere que alquile su barco a unos compañeros de la resistencia contra Vichy y se niega. Frenchy va tras él.

Frenchy.- Por favor, escúchame Harry. Sólo necesitan usar tu barco una sola noche. Te pagarán bien.

Harry.- Lo siento pero no puedo permitirme el lujo de mezclarme en política.

Rechaza su petición con una razón lógica: no quiere inmiscuirse en problemas políticos. Frenchy y sus compañeros forman parte del grupo de resistencia contra el gobierno colaboracionista de Vichy.

2) Harry le explica a Frenchy dos veces que no alquilará su barco a sus compañeros. Él insiste en que hablen de nuevo en la habitación que el capitán ha alquilado en su hotel.

Harry.- Mira, Frenchy. Con respecto a lo otro, sé cómo piensas y con qué ideas simpatizas. Tal vez, en tu lugar, yo haría lo mismo. Pero no quiero mezclarme en ello. Si me cogen tonteando con la política...

Frenchy.- Pero...

Harry.- Me puede costar caro.

Frenchy.- Pero...

Harry.- Y hasta perdería mi barco.



Frenchy.- Pero es que van a venir a verte esta noche.

Harry.- Entonces, más vale que les avises.

Frenchy.- ¡Por favor!

Harry.- Es inútil, Frenchy.

Frenchy.- ¡Oh!

Harry.- Perderán el tiempo. ¡Lo siento! (Frenchy mueve los hombros). Te veré luego.

Frenchy le ha hecho una petición en el bar del hotel. Una vez que están arriba, Harry vuelve a explicarle las razones de su negativa. Al introducirlas, se rasca detrás de la oreja con el pulgar. Parece que está incómodo. Frenchy se mueve desde el N porque le pide ayuda. Harry le pone la mano sobre la espalda (heteroadaptador) y le conduce hasta la puerta. Cuando sale, sabemos que Frenchy se ha resignado a través de un emblema: sube y baja los hombros y mueve la cabeza ladeada de izquierda a derecha dos veces. En la primera ocasión, acompaña el gesto de una interjección: “¡Oh!”. En la segunda, de un suspiro.

3) Harry está sentado en una de las mesas del bar observando a Marie, que acaba de cantar “Am I Blue” junto a Cricket. Frenchy se sienta con él.

Frenchy.- He intentado decírselo, pero no he podido ponerme en contacto con ellos.

Harry.- ¿Con los que querían alquilar mi barco?

Frenchy.- Ya es bastante peligroso para ellos venir. ¡Pero venir aquí para nada!

Harry.- Yo no he pedido verles. Será mejor que salgas a su encuentro.

Frenchy no se da por vencido. Continúa pidiéndole que alquile el barco a sus amigos y se queja de que van a desplazarse en vano. Harry le explica que él no los ha llamado.

Durante la conversación. El capitán Morgan continúa observando a Marie y juega con algo entre los dedos (adaptador de objeto). Igual que en la escena anterior, parece pensativo.

Esta es la primera vez que un personaje (Frenchy) entra de repente en escena. A partir de ahora, veremos cómo distintos personajes interrumpen varias de las escenas. Algunas de ellas de intimidad entre Harry y Marie.

4) Están en la habitación de Marie cuando llaman a la puerta. Se trata de Frenchy que está acompañado por cuatro de sus compañeros de la resistencia.

Frenchy.- ¡Por favor Harry! Se lo dije, pero insistió.

Charles Beauclerc.- Gerard no tiene la culpa, señor Morgan. ¡Entre y cierre la puerta!

Harry.- Ya sabe que le dije a Frenchy que no estaba interesado.

Charles Beauclerc.- Lo sé, pero cierre la puerta, por favor. Lamento mucho proceder de esta forma, señor Morgan, pero éste es un asunto de vital importancia para nosotros.

(...)

Harry.- Pueden hablar delante de ella, ¿no?

Marie.- Adelante.

Harry.- Pero no servirá de nada.

Charles Beauclerc.- Si quisiera escuchar.

Harry.- No. Corren un gran riesgo viniendo aquí.

Charles Beauclerc.- No tenemos miedo.

Harry.- Pues yo sí. Lo siento, no puedo y no lo haré.

Charles Beauclerc.- Le daremos 2500 francos.

Harry.- Sólo son 50 pavos en dinero americano.

Amigo de Frenchy 2.- Para nosotros es más.

Amigo de Frenchy 3.- Es sólo un viajecito a un sitio, a unos 40 kilómetros de aquí.

Charles Beauclerc.- ¡Le daríamos más dinero, pero no podemos!

Amigo de Frenchy 2.- ¡Es lo que tenemos!

Harry.- No me hagan sentir mal. De veras no puedo hacerlo.

Es habitual que Frenchy interrumpa escenas para seguir demandando la colaboración de Harry en su causa. Le vemos de nuevo suplicando y disculpándose (NA). Charles Beauclerc es el líder del grupo. Se dirige a Harry y ordena a los demás cerrar la puerta. El tono de súplica es mayor en el resto de sus compañeros que en él pero, finalmente, todos tratan de despertarle pena (N-P). Harry, que ya les ha explicado sus razones, no cede. Mientras hablan, sostiene un cigarrillo entre sus manos y le da vueltas (adaptador de objeto). Es una forma de calmar sus nervios ya que le están presionando.

5) Harry sale de la habitación en la que está Paul de Bursac. Helene va tras él.

Helene de Bursac.- Señor Morgan... Señor Morgan, yo...

Harry.- No se irá a desmayar otra vez.

Helene de Bursac.- No. Es que me cuesta. Me cuesta mucho trabajo decirle una cosa.

Harry.- Adelante. Dígala. No la voy a morder.

Helene de Bursac.- Si no hubiera sido por usted, Paul podría haber... Siento mucho cómo me porté.

Harry.- No lo siente en absoluto. Lo que siente es haber hecho el ridículo.

Helene de Bursac.- Lo he hecho, ¿verdad?

Harry.- (Asiente).

La expresión facial de Helene cuando se dirige a Harry la primera vez es de súplica. A continuación, titubea, se lleva la mano a la cara (autoadaptador), mira al suelo, se agarra los brazos con las manos (autoadaptador que no hay que confundir con el cruce de brazos) y sus ojos brillan (está a punto de llorar). Todo esto nos revela que está avergonzada, nerviosa y emocionada (NN). Le pide disculpas. Harry, que percibe cierto acercamiento por parte de ella y al que no le gusta hablar de emociones, recurre al sarcasmo “No se irá a desmayar otra vez” y corta la comunicación a través del A “No lo siente en absoluto, lo que siente es haber hecho el ridículo”.

El objetivo de Morgan es enfadarla y así romper la comunicación que llega desde el N. Ya hemos visto cómo lo hizo con Eddie en el barco.

6) Frenchy y Harry hablan sobre Renard y sus hombres.

Frenchy.- Entonces, ¿qué haremos?

Harry.- No es nosotros. Eres tú.

Parece que el dueño del hotel está pidiendo consejo a Harry pero, en realidad, le está haciendo responsable de la situación al pluralizar. No tiene valor o iniciativa y trata de dejar las cosas en manos de Harry (NA). Él corta la comunicación con una simple aclaración (A).

7) Paul de Bursac le explica a Harry por qué quiere salir con él de la Martinica.

Paul de Bursac.- En principio, planeamos hacer todo desde aquí. Pero luego, a causa de mi propia torpeza, fue imposible. Y esa es la razón que tenemos para ir con usted.

Harry.- No podría ni llevarle a usted al puerto. Tienen abajo a un hombre vigilando. Hay otro arriba. Están por todas las partes. ¿Cómo voy a llevarle por las calles?

Paul de Bursac.- ¿Y usted cómo irá?

Harry.- Me vigilan para pescarle a usted. En tanto no le tenga a mi lado puedo al menos llegar al barco. Habrá niebla otra vez y resaca un poco después de medianoche. Soltaré amarras y lo dejaré a la deriva hasta pasar el rompeolas antes de ponerlo en marcha. Tendré bastantes problemas incluso sin usted.

Responde a la petición de Paul (N) con las razones por las que no puede sacarle fuera de la

isla (A). Mientras lo hace, frota el índice con el pulgar y agarra una de sus manos con otra (autoadaptadores). De Bursac se autocompadece (“a causa de mi propia torpeza”).

En el filme se aprecia claramente la contraposición entre Harry, Paul de Bursac y Frenchy. Harry representa al héroe *hawksiano*: una persona que destaca por su competencia y autosuficiencia. No habla demasiado de lo que hace ni le da muchas vueltas. Simplemente, actúa. Frente a él, Paul de Bursac y Frenchy no pueden valerse por sí mismos. Paul, además, camufla su incompetencia a través del lenguaje, de los grandes discursos.

#### D) *Insolentes o punzantes*

1) Harry está en el mostrador de la Policía Nacional Marítima. Quiere salir a pescar con su barco. Un policía le hace varias preguntas antes de concederle permiso para navegar.

Policía.- ¿Nombre?

Harry.- (Se ríe). Harry Morgan.

Policía.- ¿Nacionalidad?

Harry.- Esquimal.

Policía.- ¿Cómo?

Harry.- Americano.

Policía.- Nombre del barco.

Harry.- Queen Conch, Cayo Oeste, Florida. Y salimos a pescar como lo hemos hecho durante dos semanas. Volveremos esta noche y no creo que nos alejemos más de 45 kilómetros de la costa.

Policía.- Cinco francos, por favor. Y otra cosa, no se acerquen a las proximidades de las aguas territoriales de Santa Lucía o de La Dominica.

Harry.- ¿Es una nueva orden?

Policía.- Sí, el decreto fue publicado anoche por su excelencia el almirante Robert, Gobernador General de las Indias Occidentales francesas.

Harry.- ¡Oh! Bien por él.

Policía.- ¿Tiene alguna queja?

Harry.- No.

Al principio, la conversación entre Harry y el policía es un simple intercambio de preguntas y respuestas que sigue el esquema A-A. Sin embargo, Harry responde a la primera pregunta que reproducimos, “¿Nombre?”, con una sonrisa sarcástica (A) antes de decir su nombre completo. El policía, que toma nota con la cabeza baja, sube rápidamente los ojos y le lanza

una mirada amenazante (P). Al decir “esquimal” cuando le interroga sobre su nacionalidad, vuelve a subir la mirada rápidamente y, esta vez, con una expresión entre sorprendida e indignada le mira fijamente durante más tiempo. El ritmo y el tono del capitán cuando da el nombre del barco y explica qué van a hacer es de rebeldía. Sugiere que está cansado del interrogatorio y suponemos que, aunque el policía sabe perfectamente todos esos datos, se los pregunta todas las mañanas antes de dejarle salir a pescar. El tono del policía se va haciendo más tajante (P) y su mirada más amenazante (P) a medida que avanza la conversación, especialmente, en el momento en el que le ordena no acercarse a las dos islas, le explica quién ha dictado el decreto y le pregunta si tiene quejas. El tono de Harry gana en sarcasmo, sobre todo cuando exclama “bien por él” y responde que no.

Esta conversación se produce nada más comenzar la película. Sin embargo, antes de llegar al puesto de la Policía Marítima vemos a Harry caminar por el puerto con la chaqueta apoyada en su hombro derecho. La agarra con la mano y, a medida que se va deteniendo, la coloca sobre su brazo izquierdo. Cuando consigue el permiso para navegar, se marcha y apoya su chaqueta de nuevo en el hombro derecho para volver a dejarla sobre su brazo izquierdo al encontrarse con Eddie, que duerme apoyado en unas cuerdas. Este movimiento se convierte en algo propio de Harry que le confiere espontaneidad y familiaridad; ayuda a dotar al personaje de verosimilitud. Se crea a partir de su mano y un objeto (la chaqueta). Como ya hemos señalado, manos y objetos son esenciales a la hora de construir los gestos y movimientos que definen a los personajes de Hawks.

Al pararse junto a su amigo, agarra con las manos su cinturón, tira de él hacia arriba y las deja ahí. Es otro movimiento característico de Harry basado en sus manos y un objeto (el cinturón). Produce el mismo efecto que el anterior. En ambos destaca la naturalidad con la que los efectúa. Son una muestra de esa “armonía directa con los objetos” propia de los actores americanos y del cine de ese país a la que aludía Luis Buñuel (McElhaney, 2006: 33).

2) Harry ha visto cómo Marie coge la cartera de Johnson.

Harry.- Déjate de tonterías. ¿Cuál es?

Marie.- Sabes, Steve, sé que hubieras sido capaz (le entrega la cartera). No sabía que eras el detective del bar.

Él le exige que se la entregue (PC) y ella responde con un sarcasmo (A). Es la primera vez que le llama Steve (ver apartado transacciones ulteriores angulares).

Al igual que ya hizo en filmes como *Luna nueva* Hawks trató de construir una protagonista femenina insolente. “Creía que la mujer debía interpretar las escenas siempre con un talante masculino, con insolencia; darlo todo, sin rendirse, sin mostrar indefensión (...)” (Bacall, 2005: 119). En este caso, quería a un personaje con una actitud similar a la de Bogart, que le diera la réplica.

Le planteó su objetivo a Jules Furthman y parece que lo consiguieron porque Marlene Dietrich se presentó ante el realizador y le dijo: “¿Sabes? Esa soy yo hace 20 años” (Hawks, en McBride, 1988: 118).

3) Eddie entra en la habitación de Harry y se extraña de encontrar a varios hombres. Hay uno que le resulta familiar

Eddie.- A este le vi en el puerto cuando te fuiste.

Amigo de Frenchy 1.- Tiene buena memoria para ser un alcohólico.

Eddie señala al amigo de Frenchy con una expresión seria. Parece que no se fía de él. Éste le lanza una punzada.

4) Renard interroga a Harry. Quiere saber cuál es su relación con Johnson. Harry le explica que le debía dinero porque alquiló su barco. Ese es el motivo de que haya cogido 60 dólares de su bolsillo. Renard le pide que se los entregue.

Renard.- (Con un gesto le indica a Harry que debe darle también el resto del dinero que lleva encima).

Harry.- Esto es mío.

Renard.- ¿Cómo vamos a saberlo?

Harry responde a la imposición de Renard (P) con una razón lógica (A). Finalmente le entregará el dinero, pues la pregunta de Renard es una amenaza.

5) Renard y uno de los policías interrogan a Marie.

Renard.- ¿Por qué vino aquí?

Marie.- A comprar un sombrero.

Policía.- ¿Por qué?

Marie.- A comprar un (...) (el policía le pega con el pasaporte en la cara) sombrero. Lea la etiqueta. Tal vez entonces me creerán (se lo lanza).

Hasta este momento, Marie ha actuado con Renard y sus subordinados desde el NR. Aunque responde a sus preguntas, parece desafiarlos con su tono y su mirada. El punto más tenso se produce cuando responde a una de las preguntas de Renard (PC) con una punzada (A). El policía que participa en el interrogatorio, al escucharla, pregunta “¿Por qué?” en un tono severo y amenazante. Ella va a dar la misma respuesta pero no le deja terminar y le pega con el pasaporte en la cara (PC).

Al ver esto, Harry, que ha permanecido atento al interrogatorio, se acerca más a ellos con expresión de preocupación. Esta escena es clave porque hasta ahora el capitán Morgan ha afirmado no tener ningún interés por inmiscuirse en asuntos políticos. Sin embargo sus “simpatías (...) por las personas que le gustan” le harán participar en política. “La película construye esta evolución de la actitud de Harry alrededor del uso recurrente de la bofetada en la cara” (Mast, 1982: 261).

Esta bofetada inicia un ciclo. Poco después, es Harry el que golpea a Eddie para impedir que le acompañe a buscar al matrimonio De Bursac. Slim le dará a él “una bofetada de afecto”, Madame de Bursac tratará de abofetearle y, por último, él pegará con una pistola a Renard. “El círculo de represalias de Hawks se cierra con el revólver que llega a manos de Harry como el resultado de la asociación con Slim en la improvisación del cajón” (Mast, 1982: 261).

Encontramos de nuevo una frase de una película de Joseph Von Sternberg. Ya hemos señalado que la pregunta que Marie le hace a Harry cuando éste coge en brazos a Madame de Bursac “¿Qué tratas de hacer? ¿Adivinar su peso?” está tomada de *Marruecos* (Joseph Von Sternberg, 1930). La respuesta que Marie ofrece aquí a Renard “A comprar un sombrero nuevo” está tomada de *Shangai Express* (Joseph Von Sternberg, 1932) (Kawin, 1980: 29) en la que Furthman también participa como guionista. *Marruecos* y *Shangai Express* están

protagonizadas por Marlene Dietrich cuyas interpretaciones insolentes y atrevidas inspiraron a Hawks a la hora de construir el personaje de Marie.

6) Renard continúa haciendo preguntas a Marie. Quiere saber dónde se encontraba cuando comenzó el tiroteo. Harry interviene para decirle a Marie que no conteste.

Renard.- Vamos, vamos, capitán. Esto no es una disputa. Simplemente queremos llegar al fondo del asunto.

Harry.- Nunca lo conseguirá tratando así a la gente. Eso no es bueno.

Renard.- Bien, ya veremos. ¿Si necesitáramos seguir interrogándoles se le puede localizar en el hotel?

Harry.- ¡Ja! No sé cómo voy a ir a ningún sitio si tiene usted mi pasaporte y todo mi dinero.

Renard.- ¡Oh! El pasaporte se le devolverá enseguida. En cuanto al dinero, si es suyo, lo arreglaremos a su debido tiempo.

Harry.- ¿Sugiere usted que vea al cónsul americano para que le ayudara a arreglarlo?

Renard.- Ése es su privilegio. Y, a propósito, ¿con qué lado simpatiza?

Harry.- Me ocupo de mis asuntos.

Renard.- Puedo sugerir...

Harry.- Tampoco necesito que me aconseje que siga así.

Renard.- Buenas noches capitán.

Renard espera conformidad (P) y Harry le responde con punzadas (A). Al decir: “Ya veremos” echa los labios hacia fuera, se reclina en su asiento y toca algo que está encima de su mesa con la mano (adaptador de objeto). Hay un momento en el que Harry se desliza hacia el PC al amenazarle “¿Sugiere que vea al cónsul americano?”. Este Estado del Ego se refleja en su postura: se apoya en la mesa y adelanta su cuerpo. Cuando salen, Renard coge el dinero de Harry y lo tira con rabia. Después, se lleva la mano a la boca y se la muerde ligeramente (autoadaptador). Está enfadado y nervioso porque no ha conseguido que la pareja actúe como él desea.

Marie permanece a un lado con la mirada baja y su mano izquierda sujetando su muñeca derecha (autoadaptador). El policía que le ha interrogado y abofeteado, da vueltas a su pasaporte con ambas manos (adaptador de objeto).

Este incidente con la Gestapo acaba con la indiferencia de Harry hacia el conflicto que mantienen la Francia colaboracionista y la resistencia. Un enfrentamiento que trasciende la pequeña isla y se desarrolla en Europa ya que se enmarca dentro de la Segunda Guerra



Mundial. *Tener y no tener* transcurre en el verano de 1940. El 22 de junio de ese año Francia y Alemania firman un armisticio y el país queda dividido en dos zonas. El ejército alemán ocupa el Norte de Francia, incluyendo París, y la zona del Sur con Vichy como capital se convierte en un estado títere gobernado por Pierre Laval y el mariscal Pétain. También en junio de 1940 Mussolini entra en la guerra para apoyar a los alemanes, cuya aviación bombardea el territorio británico en julio. En septiembre, Japón se alía con Alemania e Italia.

El odio hacia la policía secreta oficial de la Alemania Nazi, la Gestapo, que Harry comienza a albergar no está, por tanto, relacionado con una cuestión ideológica sino con una personal. Han humillado a alguien que él aprecia. Hemos visto cómo no se ha enfrentado a Renard cuando le quita todo su dinero pero no consiente que humillen y acorralen a Slim. El trato que le dispensan a ella y a Eddie es el detonante de su rabia hacia los nazis.

Al salir de la comisaría, Slim charla con Harry sobre lo ocurrido. Tiene una idea bastante difusa del enfrentamiento entre la resistencia y los que apoyan a los alemanes (colaboracionistas), lo que demuestra que ella tampoco es fiel a ninguna ideología.

#### *E. Transacciones cruzadas PC-PC*

1) Eddie está bromeando con Slim mientras Harry, Frenchy y sus compañeros de la resistencia los observan.

Amigo de Frenchy 1.- ¿Habla siempre tanto?

Harry.- Siempre.

El amigo de Frenchy está molesto por la interrupción de Eddie. Quiere plantearle cuanto antes el asunto del alquiler del barco a Harry. La pregunta que hace es más bien una forma de pedir que Eddie se calle (PC). Harry responde también desde el PC. Le lanza una mirada severa y le responde secamente.

2) Renard ha perdido la paciencia. No consigue obtener datos sobre el matrimonio que Harry transportó en su barco hacia la Martinica.

Renard.- ¿Qué hay de sus dos pasa...?

Harry.- No debería presionarle así. Le ha atiborrado de ron.

Renard continúa con las manos alrededor del vaso (adaptador de objeto). Le hace la pregunta por segunda vez a Harry de forma tajante y amenazante (PC), pero él no le deja terminar y le echa en cara que presione a Eddie y lo haya emborrachado (PC).

3) Harry observa a Renard con expresión amenazante y le apunta con una pistola (PC) mientras indica a Madame de Bursac, Frenchy y Slim lo que deben hacer para lograr conseguir abandonar la isla en unas horas. Renard se dirige a él al oírle hablar de Eddie.

Renard.- ¿Y cómo cree que...?

Harry.- ¡Cállese! ¿Quiere saber cómo voy a sacarle? Eso será tan fácil como ustedes quieran. Hay un teléfono ahí en el pasillo. Van a decirle a alguien que le deje salir y que lo manden aquí (Renard niega con la cabeza). Ya lo creo que lo harán. Uno de ustedes. (Al policía). A usted tampoco le he olvidado. Van a estar los dos recibiendo golpes hasta que use el teléfono. Eso significa que uno de los dos se llevará una paliza por nada. No me preocupa cuál de los dos. Empezaré por usted (Da un golpe a Renard).

Le plantea una cuestión en un tono amenazante (PC) para tratar de que se eche atrás. Harry le corta bruscamente y le amenaza también con otra pregunta a la que él mismo responde con una acción: rompe un macetero con su pistola (PC). Renard y el policía miran los pedazos del macetero roto y la tierra derramada alrededor con expresión de miedo (NN). Sin embargo, cuando Harry les ordena que llamen por teléfono y den la orden de soltar a Eddie, Renard niega con la cabeza. Harry le quita su sombrero a ambos con un gesto brusco y golpea a Renard con la pistola en la cara.

Wood considera que si “la moral de esta escena es impecable” aunque “se está respondiendo a la violencia con más violencia” es porque la película “insiste en la distinción entre lo que es la aplicación calculada de una fuerza oficial impuesta desde arriba y la expresión espontánea de un individuo que ha sido ultrajado moralmente (...)” (Wood, 2005: 38). El capitán Renard y los policías encarnan esa “fuerza oficial” que trata de imponerse (el nazismo) y Harry la reacción “espontánea” de alguien a quien han hecho daño (aunque sea a través de otros: Slim y Eddie).

### 5.4.3.3 Las transacciones ulteriores

#### A) *Angulares*

1) Harry es tajante con Johnson. Debe entregarle 825 dólares por los 16 días que alquiló su barco y la caña de pescar que perdió.

Harry.- ¿Qué hay de mañana?

Johnson.- No creo. Yo... Yo estoy cansado de esta clase de pesca.

Harry.- Ya veo cómo se siente. Relájese un poco. Dieciséis días pescando, le pican dos por los que un buen pescador habría dado su vida y los pierde.

Johnson.- Dijo 16 días. Sólo le debo 15.

Harry.- Con hoy son 16. Además, la caña y el carrete.

Johnson.- El aparejo es riesgo suyo.

Harry.- Cuando se pierde de esa forma, no.

Johnson.- He pagado el alquiler todo los días. Le digo que el aparejo es riesgo suyo.

Harry.- Si alquilara un coche y lo tirara por un acantilado tendría que pagarlo.

Johnson.- Bah, eso es diferente.

Johnson.- (Desabotona el bolsillo de su chaqueta como si fuera a coger dinero). ¡Ah! Pero no tengo tanto dinero encima. Iré al banco por la mañana, ¿le parece bien?

Harry.- Si no hay otro remedio.

Johnson.- Entonces vamos a echar un trago.

Johnson le está engañando. En el plano social aparenta moverse desde el N quejándose (“estoy cansado”) y desde el A ofreciendo razones para no pagar. Los estímulos que lanza son en realidad A-N porque lo tiene todo calculado para marcharse sin entregarle el dinero a Harry. Al principio apreciamos este doble plano en sus gestos: la incomodidad que le produce poner en marcha transacciones angulares le hace tocar el ala de su sombrero (adaptador de objeto) y meter las manos en los bolsillos (adaptador de objeto). Sin embargo, acompaña su afirmación de que no tiene efectivo con un gesto para hacerla creíble: busca en su bolsillo como si fuera a coger dinero. Es un tipo listo que sabe que la comunicación no verbal es clave a la hora de determinar el plano psicológico.

2) Johnson está a punto de marcharse a su habitación y Harry lo detiene.

Johnson.- Voy a asearme.

Harry.- Eran 800 y ...

Johnson.- 25. 825 dólares

Harry.-. Johnson.

Johnson.- ¿Sí?

Harry.- ¿A qué hora mañana por la mañana?

Johnson.- Después de que vaya al banco. ¿A las diez y media o las once?

Harry.- Estaré esperándole.

En el plano manifiesto, la conversación responde a un intercambio A-A. Sin embargo, en el oculto, Johnson lanza a Harry estímulos A-N ya que lo está engañando. Trata de hacerle creer que no puede entregarle el dinero porque no dispone de efectivo. Su intención es coger un vuelo a Estados Unidos antes de que abran los bancos y marcharse sin pagar su deuda.

3) Frenchy ha escuchado a Harry pedir a Johnson el dinero que le debe por el alquiler de su barco.

Frenchy.- ¿Problemas Harry?

Harry.- No, Frenchy.

Frenchy.- Entonces estás libre desde hoy.

Harry.- Sí, ¿por qué?

Frenchy.- Han llegado unas personas y quieren alquilar tu barco.

Harry.- ¿Pescadores?

Frenchy.- No, son amigos de unos amigos míos.

Harry.- Ni hablar.

En el plano social, la transacción es A-A hasta el momento en que Harry actúa desde el PC. Sin embargo, Frenchy lanza estímulos del A al N. Trata de ocultarle que el barco es para sus compañeros de la resistencia contra el gobierno de Vichy porque sabe que no aceptará. Harry lo descubre y se niega de forma tajante (PC).

4) Marie acaba de interpretar “Am I Blue” con Cricket. Johnson le hace un gesto con el dedo para indicarle que va a su habitación y que le espere. Marie se agacha para coger algo, mira a Harry de reojo y abandona el restaurante. Él la sigue.

Marie.- Hola.

Harry.- Dámela.

Marie.- ¿Qué es lo que quiere?

Harry.- La cartera de Johnson.

Marie.- ¿Qué?

Harry.- Vamos.

Marie.- ¿De qué estás hablando?

Harry.- (La agarra por un brazo y la conduce hasta su cuarto. Cierra la puerta con llave).

Marie.- Oiga señor. ¿Qué le pasa? (se hace la sorprendida pero no muestra reticencia a que entre en su habitación). ¿Qué cree usted que va a hacer?

Harry.- Voy a coger esa cartera, Slim.

Marie.- Preferiría que no me llamara Slim. Estoy demasiado delgada para que me guste.

(...)

Harry.- Johnson es mi cliente.

Marie.- Él no habla tan bien de ti.

Harry.- Pero sigue siendo mi cliente. Elija a cualquiera que no me deba dinero.

Marie.- Se le cayó y yo la cogí.

Harry actúa desde el PC con un tono de exigencia y reproche. Marie se muestra sorprendida. Aparenta actuar desde el NN, desde la sorpresa, cuando en realidad lanza estímulos A-N para engañarle y que no descubra que ha robado la cartera. Al ver que Harry insiste, finge actuar desde el NR al preguntar indignada “¿Qué cree usted que va a hacer?” para volver a un aparente NA al tratar de que se compadezca de ella mostrando vulnerabilidad “Estoy demasiado delgada para que me guste”. Este NA del plano social se manifiesta, sobre todo, a través del tono y de los gestos que acompañan a sus palabras lo que demuestra que es muy inteligente. Sabe que la comunicación no verbal debe ir acorde al lenguaje si quiere resultar convincente. Baja la cabeza y coloca una mano frente a otra mientras se toca la punta de un pulgar con la punta del otro (autoadaptador). Lo hace para despistarle, para desviar su atención del tema de la cartera. Pero Harry también es astuto y no se traga su representación.

Ella reconoce lo que ha hecho pero de forma sarcástica e intenta ponerle en contra de Johnson. Él se mueve ahora desde el A explicándole por qué no quiere que robe la cartera. Después aparenta actuar desde el A dándole un motivo lógico “Se le cayó y yo la cogí”. Aquí, su comunicación no verbal no acompaña a sus palabras. Ya no le mira a los ojos y, cabizbaja, fija su mirada en el suelo mientras agarra el cabecero del sofá en el que está sentada con su mano izquierda (adaptador de objeto). Parece pensativa y triste (N).

Es la primera vez que Harry llama a Marie Slim, (Flaca) y ella a él Steve. El hecho de utilizar

apodos crea familiaridad en las relaciones de los personajes de Hawks que parece que se conocen de antes. De hecho, esta escena que ya es llamativa por la tensión sexual que deriva de las miradas de los personajes, acaba resultando sorprendente por la confusión que generan los sobrenombres. El de Marie todavía tiene sentido porque deriva de su forma física pero para entender el de Harry hemos de salir de la narración y entrar en la vida personal de Hawks. Su segunda mujer (en la que se inspira el personaje de Slim), Nancy Gross, le llamaba Steve.

#### 5) Renard y sus hombres llevan a Frenchy a la comisaría y lo interrogan.

Frenchy.- Ya se lo he dicho. No conocía a esos hombres. Entraron a echar un trago, eso es todo lo que sé.

Policía.- ¿No ha visto a esos hombres antes?

Frenchy.- No.

Renard.- ¿Con quién simpatiza usted, *Monsieur* Gerard?

Frenchy.- Simpatizo con Francia.

Renard.- Eso está bien. Trate de seguir así. Le sugerimos a *Monsier* Gerard que la próxima vez que entren tipos sospechosos en su local nos lo notifique. De esa forma evitará baños de sangre en su puerta.

Frenchy.- Dirijo un local público. ¿Cómo voy a saber quién es sospechoso y quién no?

Renard.- Creo que lo sabrá. Buenas noches.

Policía.- Eso es todo. Puede irse.

Renard actúa desde el PC con Frenchy. Se manifiesta, sobre todo, en su postura (está reclinado hacia atrás), su tono amenazador, su mirada severa y sus labios apretados. Frenchy aparenta responder a sus exigencias con objetividad (A). Sin embargo, emplea una transacción ulterior. En el plano oculto lanza estímulos del A al N tratando de engañarle, haciéndole creer que no tiene nada que ver con los miembros de la resistencia.

Harry observa el interrogatorio atentamente. Su mano izquierda cubre a la derecha y sobre ellas apoya su mentón (autoadaptador). Parece que le está dando vueltas a algo.

#### 6) Harry no tiene dinero para comprar bebida y Marie decide que la conseguirá flirteando con alguno de los hombres del bar.

Harry.- ¿Le has elegido ya?

Marie.- No te importa, ¿verdad?

Harry.- Si tienes sed, adelante. Y si me canso de esperar estaré en el hotel.

Marie.- De acuerdo.

Aparentemente, el intercambio parece A-A pero los dos emplean transacciones ulteriores. A Harry le molesta que Slim vaya a tontear con un hombre (N) aunque no lo reconozca. Mientras le hace la pregunta y le dice que vaya, su expresión y su tono son serios. Apoyado en la barra del bar, observa atentamente lo que hace y, cuando se dispone a salir, se da la vuelta y se miran. Slim le sonríe y él hace lo mismo pero su sonrisa es forzada. Lo hace para fingir ante ella.

Marie quiere beber pero también ponerle celoso. En el nivel ostensible, parece lanzar un estímulo A-A pero en el oculto es A-N. Es una forma de provocar a Harry para que éste demuestre lo que siente por ella. Se aprecia en el tono, la mirada, la sonrisa y en cómo se acerca a él para preguntarle si le importa.

7) Marie va en busca del hombre que utilizará para conseguir bebida.

Marie.- ¿Puedo? Gracias.

Le ha quitado un cigarrillo a Harry. Lo agarra con una de sus manos, se da golpecitos con él en la otra mientras pasea por el local y lo acaricia (adaptador de objeto que refleja su proceso de pensamiento). Se lo pone en la boca, se acerca a un hombre que acaba de encender una cerilla, agarra su muñeca y se enciende el cigarrillo. Se aleja rápidamente y el hombre sale tras ella. Poco después, bailan en la pista.

En el nivel social la transacción es N-N. Ella aparenta estar flirteando con un hombre que le corresponde. En el nivel oculto es A-N porque lo único que desea es que él le pague unas copas y poner celoso a Harry. No tiene ningún interés sexual en él.

Aquí vemos cómo el encendido de cigarrillos, que sugería complicidad y cercanía entre la pareja protagonista, se emplea para engañar. El objeto se manipula de una forma totalmente diferente a lo que hemos visto. Si antes Harry le lanza la caja de cerillas a Slim y, poco después, ella enciende su cigarrillo justo en el momento en el que él se lo lleva a la boca, aquí se fuerza a la persona a que lo encienda. También es significativo que Harry no le haya

ofrecido o encendido un cigarrillo en el momento oportuno y sea ella la que se lo quite.

8) Harry y Slim están hablando en la habitación del primero.

Harry.- ¿Cuánto tiempo llevas fuera de casa?

Marie.- Ya ha llegado la hora, ¿verdad?

Harry.- ¿La hora de qué?

Marie.- De contar la historia de mi vida. ¿Por dónde empiezo?

Harry.- Ya tengo una idea.

Marie.- ¿Quién te la ha contado?

Harry.- Tú. Por como encajaste la bofetada.

Marie.- ¿Qué pasa con ello?

Harry.- Ni siquiera pestañeaste. Hace falta mucha práctica para eso. Sí, sé mucho de ti, Slim.

Marie.- La próxima vez que me golpeen, ya haré algo al respecto.

Parece que Harry se mueve desde el A, sobre todo, en su pregunta inicial. Al escuchar la respuesta de Slim, podríamos deducir que se trata de una transacción quejumbrosa. Sin embargo, actúa desde el PC. Éste se aprecia en el gesto con que la acompaña: apunta a Slim con el dedo índice de la mano alzado. Este gesto es propio del padre (Valbuena, 2006a: 49). Nuestra idea se confirma dos frases después. Harry está convencido de que conoce la historia de Slim y de que ésta no es buena. Actúa desde el prejuicio. Se aprecia claramente a través del modo en que ladea y alza la cabeza, el tono y la expresión severa con la que dice: “Sí, sé mucho sobre ti, Slim”. Cree que está acostumbrada a estar hoy con un hombre y mañana con otro. Parece echarle en cara su manera de ser y, al mismo tiempo, advertirle: “sí, sé cómo eres, porque he conocido a otras como tú”.

Slim actúa desde el NA en su versión quejumbrosa, exagerando la situación: “Ya ha llegado la hora (...) la historia de mi vida”. Este NA se aprecia también cuando mira al suelo al interrogarle: “¿Por dónde empiezo?”. Opera también desde el NR al replicarle. Cuando le pregunta: “¿Qué pasa con ello?” su mirada es extremadamente dura, casi desafiante.

En *Río Bravo* John T. Chance y Feathers mantendrán una conversación similar. Tras descubrir que hay alguien que está haciendo trampas en la partida de cartas en la que ha participado Feathers, John sube a su habitación y la acusa de haber trucado la baraja. Cuando le pregunta por qué la acusa a ella si había más personas en la mesa él le enseña el papel de



“Se busca”.

9) Con el dinero que le entregan los miembros de la resistencia por aceptar su encargo, Harry compra un billete para Slim.

Harry.- Te he estado sacando un billete de avión para esta tarde. Sale a las cuatro. ¿Te dará tiempo?

Marie.- (Cuando menciona lo del billete su expresión se vuelve seria y su tono cambia). Claro. ¿Aceptaste aquello?

Harry.- Pensé que de esta forma no te mojarías los pies.

Marie.- Sí, tienes razón.

Harry.- Es lo que querías, ¿no?

Marie.- Claro. Yo sólo... (se agarra una mano con la otra). Quieres que me vaya, ¿verdad?

Harry.- Sí, quiero que te vayas (él tiene algo entre las manos, juega con ello).

Marie.- De acuerdo, Steve.

(...)

Harry.- Voy a estar muy ocupado a partir de ahora. Así que, probablemente, no volveré a verte. Si alguna vez se me ocurre...

Marie.- Sí, hazlo. Le dejaré a Frenchy mi dirección. Así podrás encontrarme.

Harry.- Hasta la vista, Slim.

Marie.- Hasta la vista, Steve.

Slim actúa desde el N. Su expresión inicial de alegría se convierte en perplejidad y, unos instantes después, en un gesto extremadamente serio al enterarse de que Harry le ha comprado un billete. Un primer plano nos muestra su cara de tristeza y sus manos entrelazadas con un dedo pulgar frotando el otro (autoadaptador). Después de que él le confirme que quiere que se marche se queda mirando al infinito con una expresión en la que se mezclan la pena y el miedo. Está como ausente. Reacciona cuando él le coge la mano y le explica que no volverán a verse. Se mueve desde el NR. No le deja seguir hablando y, con un tono de enfado y una mirada rabiosa, afirma: “Sí, hazlo”. Cuando se despide de él, su expresión revela ira y sorpresa. Está enfadada por su actitud. No van a verse nunca más y parece que a él no le afecta. Al mismo tiempo, todavía no lo ha asimilado. De ahí su perplejidad.

Harry tiene entre sus manos el billete de avión y lo acaricia (adaptador de objeto). Al explicarle que no volverán a verse, toma la mano de Slim y pone en ella el billete. La cierra y pone sus dos manos alrededor (heteroadaptador). Estos gestos contradicen sus palabras. En la

dimensión social, que se manifiesta en el contenido verbal, finge actuar desde el A, con frialdad. Parece que no le afecta separarse de ella. Simplemente le entrega el billete y se va. Sin embargo, en la dimensión oculta, que se refleja en los gestos (kinésica) que acabamos de señalar, se mueve desde el N. Siente algo por Slim y sí le aflige separarse de ella pero lo esconde. Al despedirse, le pone la mano en la parte de atrás del cuello de nuevo (heteroadaptador que expresa afecto).

A los protagonistas masculinos de Hawks no les gusta exteriorizar sus sentimientos. De ahí que aparten a las mujeres de las que se enamoran de su lado ya que hacen aflorar su Estado del Ego Niño.

10) Harry está preparando un rifle.

Harry.- ¿Sabes manejar una de estas armas?

Eddie.- Por supuesto que sé manejarla. Todo lo que tienes que hacer es levantar el seguro y tirar del gatillo. Sabes que lo sé. ¡Qué preguntas más tontas! ¡Que si sé manejar un arma! ¿Para qué tengo que usar un arma?

Harry.- No sabía si podrías.

Eddie.- Sabes que puedo Harry. Algunas veces pareces tonto, completamente tonto. Algunas veces creo que no te enteras de nada. Algunas...

Harry aparenta actuar desde el PP. En el plano manifiesto, finge no estar seguro de que el anciano sepa manejar el rifle. En el oculto lanza un estímulo A-N. El objetivo es que Eddie se indigne para que coja fuerzas, valor, de cara a la misión que han de realizar. Por eso sonríe al ver cómo se enfada el anciano (se lleva la mano al mentón, autoadaptador).

Es habitual que los protagonistas de Hawks empleen esta estrategia con sus compañeros cuando desean que se comporten de una forma determinada. En *Río Bravo*, Stumpy le echa en cara a Chance que ataque a Dude. El *sheriff* le explica que trata de “picar su amor propio”.

Stumpy.- ¿Por qué diablos te estás metiendo siempre con él? (...) ¡Te he preguntado por qué te metes siempre con él!

Chance.- Porque si no picase su amor propio ya se habría venido abajo.

Stumpy.- Quizás. Tú le conoces mejor que yo y sé que no le harías daño. ¡Pero a mí no me trates así! ¡No me gusta!

El *sheriff* J.P. Harrah finge criticar a Cole Thorton y comparar a Maudie con la mujer de la que estuvo enamorado y por la que cayó en la bebida. Cole se enfurece y es esta indignación la que le hace salir corriendo hacia la casa de Maudie a hablar con ella. Seguramente, si el *sheriff* J.P. no le hubiera provocado, no hubiera ido hasta allí con tanta rapidez y seguridad.

11) Eddie lleva el timón del barco. Harry está situado cerca de él y le mira fijamente.

Eddie.- ¿Qué te pasa Harry? ¿Por qué me miras de esa forma?

Harry.- (Se ríe). Ja, ja, ja.

Eddie.- ¿De qué te ríes?

Harry.- De un acertijo del que ninguno de los dos sabe la respuesta.

Eddie.- ¿Qué acertijo?

Harry.- Que si vas a poder aguantarlo o no.

Eddie.- ¡No digas eso Harry! Sabes que soy un buen hombre. Tú sabes que lo soy.

Harry.- Sí, ya sé que lo eres. Pero estás haciendo bailar al barco. Mantén el rumbo.

Eddie.- Ah, ¿por qué tienes siempre...? Oye Harry, ¿podría tomar un trago? Tengo temblores.

Harry.- Pero pequeño, ¿eh? Quiere que seas valiente y no un inútil.

Harry finge moverse desde el PP y desde el PC (plano social). Le dice a Eddie que duda si será capaz de aguantar durante el tiempo que dure su misión. Eddie busca una caricia, la confirmación de que es alguien valiente (N). Harry se la proporciona (PP): “Sí, ya sé que lo eres” pero automáticamente añade “pero estás haciendo bailar el barco. Mantén el rumbo”. Le corrige y le da una orden (PC) pero su tono (neutro) y su expresión (su cara esboza una ligera sonrisa) no se corresponden con este Estado del Ego.

Nuevamente, trata de que se irrite y así coja valor. Es habitual que Hawks nos presente “la lucha de un personaje indigno (...) por probar que es digno del respeto del resto del grupo, al superar la tendencia hacia la deslealtad o la cobardía, o la incapacidad física o la inmadurez” (McBride, 1988: 8). Ejemplos de ello son Dude (alcohólico), Stumpy (cojo) y Colorado (inmaduro, hay que recordar que la primera vez no quiere ayudar al *sheriff* cuando Wheeler se lo pide) en *Río Bravo*. Killgallon (desleal) en *Sólo los ángeles tienen alas*. El *sheriff* J.P. Harrah (alcohólico) en *El Dorado* y Claude (alcohólico) en *Vivamos Hoy*.

Eddie demuestra que puede cumplir con la tarea que Harry le ha asignado: ocuparse de conducir el barco. El anciano continuará en su posición mientras una patrulla les dispara y,

gracias a su trabajo conjunto, consiguen cumplir con su objetivo: llevar al matrimonio De Bursac hasta Fuerte Francia.

12) Marie y Harry suben del sótano. Harry entra en su habitación y ella va tras él.

Marie.- Necesito una cerilla. (Le lanza la caja). Gracias. Y, ahora, necesito un cigarrillo. ¡Oh! Yo puedo hacerlo. (Se acerca a él y trata de quitarle los zapatos).

Harry.- (Le quita las manos de los zapatos).

Marie.- Vamos, déjame ayudarte.

Harry.- Mira, cuando quiera quitarme los zapatos me los quitaré yo mismo.

Marie.- Está bien. ¿Quieres comer algo?

Harry.- No.

Marie.- ¿Ni un desayuno pequeñito?

Harry.- Lo que quiero es dormir un poco.

Marie.- Es una buena idea. Ahí puedo ayudarte.

Harry.- ¡Eh! ¿Y ahora dónde vas?

Marie.- Voy a prepararte un buen baño caliente. Te ayudará a dormir mejor.

Harry.- Mira, no quiero que me quites los zapatos. No quiero que me traigas nada de desayuno. No quiero que me prepares un buen baño. No quiero...

Marie.- ¿No puedo ayudarte en nada, Steve?

Harry.- Sí. Vete.

Marie.- ¿Sabe, señor Morgan? No crea que vaya a enfadarme por lo que ha dicho. Ni creo que volveré a enfadarme, diga lo que diga.

Harry.- (Se ríe).

Marie.- ¿Qué tal lo hago Steve? ¿Funciona la segunda vez?

Harry.- ¿Has estado deseando hacer algo por mí?

Marie.- Ahá.

Harry.- Anda alrededor mío.

Marie.- (Expresión de extrañeza).

Harry.- Adelante, anda alrededor mío.

Marie.- (Camina a su alrededor con las manos entrelazadas a la altura del vientre. Casi ha llegado a dar la vuelta completa cuando sonríe).

Harry.- ¿Has encontrado algo?

Marie.- No. No, Steve. No hay cuerdas que te aten. No todavía.

Harry.- (Sonríe. La agarra bruscamente por un brazo. Da la impresión de que la va a echar fuera pero la besa. Se abrazan).

Marie.- Me gusta esto. Excepto... excepto por la barba. (Le toca la cara con la palma de la mano). ¿Por qué no te afeitas y (le da una bofetada) lo intentamos otra vez? (Llaman a la puerta).

Harry le lanza una caja de cerillas, abre la de los cigarrillos y los señala con el dedo índice invertido para que los coja ella misma. Se sienta en el sofá, se quita el gorro y comienza a desatarse los zapatos. Slim se acerca y trata de ayudarlo pero él le aparta las manos. Ella insiste y él vuelve a quitárselas. Es tajante y claro. Trata de agradarle para compensar el comportamiento que ha tenido hace unos segundos cuando estaban junto a Madame de Bursac en el sótano. Le ofrece varias opciones: algo de comer, un pequeño desayuno, un baño... Al hablar del baño, entrelaza sus manos (autoadaptador). Harry enumera todas las cosas que ella le ha propuesto y que él no quiere que haga. Para enfatizar su rechazo, las va contando con la mano.

Se trata de una transacción angular en la que Marie parece actuar desde el PP cuando en realidad lanza estímulos N-N. Su objetivo es acercarse a Harry, busca un momento de intimidad con él.

Harry le va a pedir que se vaya cuando comienza a imitar a Madame de Bursac. Con un tono meloso, una mirada seductora y las manos entrelazadas a la altura del pecho, repite lo que Helene le dijo a Harry hace unos minutos en el sótano. Finalmente, termina su parodia bajando la cabeza y parpadeando de forma exagerada para imitar el retraimiento de Helene. A Harry le divierte la situación y sonríe ampliamente. Slim ha empleado el humor para acabar con la situación de tensión que había entre ellos. Los intercambios ahora son N-N. Continúa bromeando pero Harry le hace una pregunta y le indica que camine alrededor de él. Esto la desconcierta (se aprecia en su expresión facial). Hace lo que le pide con las manos entrelazadas (autoadaptador) y, finalmente, la besa.

Ella le dará una palmada en la cara que está dentro del “ciclo de bofetadas” al que ya hemos aludido. Comenzaba con la que el policía de la Gestapo le daba a Marie. La idea de ésta se le ocurrió a Bogart:

Le dijo a Howard que había visto a los Lunt (Alfred Lunt, actor y director teatral y su mujer, Lynn Fontanne) hacer una cosa una vez en una obra que le parecía que podía funcionarnos. Después del beso, yo tenía que pasarle el dorso de la mano por la mejilla (...) y después darle un bofetón. Resultó una situación de lo más sugerente e íntima (...) (Bacall, 2005: 134).

Parece que el afeitado también es iniciativa de Bogart y se inspira en una anécdota de su vida. Una noche en que Mayo Method (tercera esposa del actor) y él tuvieron una de sus habituales y violentas peleas en casa de Peter Lorre, Bogart se marchó solo y continuó bebiendo en algunos bares. Cuando todos los locales cerraron, se puso a caminar hasta que encontró una casa en la que “había luz” y “olía a café”. Preguntó a la mujer que había dentro si podía tomarse uno. “(...) Lo reconoció y lo invitó a desayunar”. Jerry Wald le preguntó cómo lo había identificado y ella respondió: “Lo reconocí de inmediato. Siempre necesita un afeitado” (Hyams, 1966: 72).

Frenchy interrumpe el momento de intimidad entre Steve y Slim. Es habitual que en los filmes de Hawks algún personaje aparezca de forma repentina y rompa un momento de intimidad entre la pareja. En *Hatari!*, Pockets irrumpe en la habitación en la que están Sean y Dallas en las dos ocasiones en que se besan. Dude interrumpe a Chance y Feathers, que también se besan, para pedir una toalla. En *Sólo los ángeles tienen alas* Kid hace lo mismo con Geoff y Bonnie. En *Vivamos hoy* Diana creía que el hombre del que estaba enamorada, Richard Bogard, había muerto. Un tiempo después, lo ve en el hospital en el que trabaja como enfermera. Ella está terriblemente impresionada. Hablan de lo ocurrido pero Mack, uno de los compañeros del grupo de aviadores que dirige Bogard, los interrumpe y obliga al piloto a marcharse.

13) Renard llama a la puerta de la habitación de Harry. Entra con los dos policías y con Frenchy.

Renard.- Buenas noches, ¿podemos entrar?

Harry.- Buenas noches. (Uno de los policías cachea a Harry). No, nunca las llevo. ¿En qué está pensando?

Renard.- En el paradero de dos personas que estamos buscando.

Harry.- ¿No las ha encontrado aún?

Renard.- No. Pero desde esta mañana, a través de nuestras fuentes, ya sabemos sus nombres: *Monsieur* y *Madame* de Bursac. Eso es correcto, ¿verdad?

Harry.- ¿Cómo piensa que voy a saberlo?

Renard.- Bueno, creí que tal vez... Umm. Delicioso perfume.

Harry.- Le gusta, ¿eh?

Renard.- Sí.

Harry.- Y a mí. Está bien, Slim, sal. Creo que ya los conoces.

Marie.- Buenas noches.

Renard actúa desde el PC, con su habitual cinismo y arrogancia. Emplea la táctica sorpresa para hacer ver a Harry que dispone de información: conoce el nombre del matrimonio que ha transportado. Él aparenta actuar desde el N. Tiene curiosidad por saber si han encontrado al matrimonio de Bursac, se sorprende cuando le pide que le confirme los nombres y parece reconocer su engaño al esconder a Slim cuando le pide que salga. En el plano oculto se mueve desde el A. Trata de engañarles y de ganar tiempo. Está nervioso: mete las manos en los bolsillos (adaptador de objeto).

Valbuena (1998: 275-339) explica que Aristóteles distingue seis tipos de reconocimientos o anagnórisis en su *Retórica*: a) por signos, indicios, señales o símbolos b) los que efectúa directamente el autor c) por recuerdo d) por la argumentación e) por inferencia falsa o paralogismo y f) por la naturaleza misma de los incidentes. Renard efectúa un reconocimiento por señales al percatarse de la presencia de Marie a través de su perfume.

## B) Dobles

1) Un espía escucha a Harry y Johnson hablar sobre la bandera de Francia que ondea en el muelle. Los sigue y les pide sus nombres alegando que Johnson ha desacreditado a Vichy.

Johnson.- Yo no he dicho nada acerca de Vichy. ¿No es cierto?

Harry.- No lo sé, no prestaba mucha atención.

En el plano manifiesto, parece que mantienen una transacción A-A. Es cierto que Johnson no ha desacreditado a Vichy, pero sí se ha referido a su bandera. Ahora afirma no haber dicho nada y busca la ayuda de Harry (N-P) para que se lo confirme al espía. Harry resta importancia al asunto al fingir que no lo sabe porque no ha estado atento a sus palabras durante la conversación.

2) Harry y Marie continúan hablando sobre el robo de la cartera de Johnson.

Harry.- Así es. Pero si yo no te hubiera pescado, te habrías largado con todo. (Le acerca un cigarrillo). Después de todo, te debo algo. ¿No crees, Slim? ¿Qué crees que es justo?

Marie.- (Mantiene una expresión enigmática y le habla después de un rato). Dejaré que lo decidas tú.

Harry.- ¿Qué dirías si...?

(...)

Marie.- Será mejor que me vaya. Hasta luego.

Harry.- Quédate. Aún no hemos terminado.

Harry le sonríe y se acerca a ella con su cajetilla de cigarrillos. Slim toma uno, él coge otro y enciende el de ella. La acción de compartir cigarrillos se utiliza para mostrar que entre ellos existe atracción y complicidad. En la escena en la que Harry está con Johnson en la barra del bar del hotel, enciende un cigarrillo para él y se lo fuma. Slim aparece después en la puerta de su habitación y le pide fuego. Él le lanza su caja de cerillas. Harry vuelve a fumar solo de nuevo en el bar. Ahora le da un cigarrillo, se lo enciende y él va a fumarse otro.

La transacción es doble porque en el plano manifiesto parecen hablar todavía del asunto de la cartera. El robo le ha permitido a Harry descubrir las intenciones de Johnson y se siente en deuda con ella: “te debo algo”. Sin embargo, en el plano oculto, el intercambio es N-N. Harry le vuelve a llamar Slim y, esta vez, ella no le replica. Le mira de una forma sugerente, le sonríe y emplea un tono que indica el verdadero sentido de sus palabras al decirle “¿No crees Slim?”.

El parecido y afinidad entre los personajes se sugiere también a través del lenguaje: ambos emplean frases cortas, monosílabos, hacen preguntas, su tono es susurrante y hablan con lentitud:

Es una película de canto verbal en la que las armonías vocales implican armonías espirituales. La caída de la voz de Bacall permite a su ronroneo vocal cantar duetos con el gruñido suave de Bogart (...) Ambos (...) cantan en frases simples, secas/lacónicas (...) Sus voces perpetuamente cayendo al final de cada frase, después subiendo de nuevo al comienzo de la siguiente y cayendo al final. Sus canciones están dominadas por pausas y descansos (Mast, 1982: 259).

Justo cuando le va a proponer algo “Bien, qué dirías sí” y está a punto de encender su propio cigarrillo, la escena se interrumpe. Estos cortes en las acciones son frecuentes y sirven para mantener la tensión, la incertidumbre, sobre qué ocurrirá con los dos personajes principales.

Al ver a Frenchy y sus compañeros, Slim decide marcharse pero Harry la agarra por un brazo y le pide que se quede: “Aún no hemos terminado”.



3) Harry y Marie van a buscar a Johnson al bar del hotel. Marie ha robado su cartera y, tras ver lo que contiene, descubren que el turista trataba de engañar a Harry. Pensaba marcharse sin pagarle el alquiler de su barco, en el que salió a pescar durante 15 días.

Johnson.- ¿Dónde se han metido? Les he estado buscando por todas partes. ¡Vaya un elemento, largarse con mi chica!

Harry.- Tiene una cosa que quiere entregarle. Adelante, Slim.

Marie.- Aquí tiene su cartera.

Johnson.- ¿Cómo la ha conseguido?

Marie.- Se la robé.

Johnson.- Eso tiene gracia. ¿Qué va a hacer usted sobre esto?

Harry.- La pregunta es, ¿qué va a hacer usted sobre esto, señor Johnson? Más vale que compruebe si le falta alguna cosa.

Johnson.- Ah, no es necesario. Estoy seguro...

Harry.- No, compruébelo. Ella podría necesitar un recibo.

Johnson.- Todo está en orden. No falta nada.

Harry.- ¿Está usted seguro?

Johnson.- Y, ahora, señorita...

Harry.- Será mejor que cuente sus *traveller's cheks*.

Johnson.- ¡Ah! Lo sé. Hay 1400 dólares.

Harry y Marie emplean una transacción doble. En el plano manifiesto, parece que él le ha acompañado para que le entregue la cartera a Johnson. Le indica que se la dé y ella le obedece (P-N). Sin embargo, ambos actúan desde el A. Previamente, han acordado enfrentar a Johnson a su propio engaño.

Aunque hemos enmarcado el diálogo como una transacción doble al referirnos al intercambio que mantienen Harry y Marie, también hemos de atender a la que cada uno de ellos mantiene con Johnson (ambas serán contabilizadas de cara al resultado final que se puede observar en el correspondiente histograma). Harry mantiene con él una transacción angular. Aparenta estar ayudándole al pedir a Slim que le entregue la cartera cuando en realidad lo que desea es ver cómo reacciona. Ella también emplea con él una transacción angular. Reconoce haberle robado la cartera y se la da fingiendo que lo hace porque Harry la ha descubierto.

Johnson actúa primero desde el P. Con un tono de exigencia y una expresión severa, pregunta

a Slim qué piensa hacer. Sin embargo, al intervenir Harry su expresión revela miedo y sorpresa (N). Rápidamente, mira la cartera que sostiene entre sus manos y desliza sus dedos por ella con rapidez, como si la palpara (adaptador de objeto). Está nervioso. Acaba de darse cuenta de que Harry puede sospechar que planeaba engañarle o que al tener que comprobar el contenido de la cartera allí mismo pueda descubrirlo.

4) Parece que Harry y Slim no volverán a verse. Ella se marcha a Estados Unidos y él se queda en la Martinica. Él le explica que quizás se encuentren cuando él vuelva a Norteamérica.

Harry.- (Con una de sus manos continúa sujetando la suya y lleva la otra hasta su cabeza. Le sonríe). Tal vez sabré silbar para entonces.

Se trata de una transacción doble (A-A en el plano manifiesto y N-N en el doble). Ellos no emplean el verbo silbar en su significado denotativo. La noche anterior, Marie le dijo que “no tenía que fingir, hacer o decir nada” refiriéndose a su dificultad y resistencia a hablar de sentimientos. “Sólo tienes que silbar. Sabes cómo hacerlo, ¿verdad Steve?”. Ahora él le explica que “tal vez” en su próximo encuentro sepa cómo silbar para referirse a que no está preparado para una relación, para la intimidad, en esos momentos.

Parte de la verosimilitud y el encanto de la relación entre Harry y Marie reside en que comparten significados que sólo ellos conocen porque han asimilado determinados contextos. Sus apodosos y el referirse a que le ha comprado un billete “para que no se mojara los pies” son otros ejemplos de palabras y expresiones cuyos significados comprenden sólo ellos dos.

Evidentemente, cuantas más experiencias comparten las personas, más probable es que se desarrolle este aspecto. Marie y Harry sólo han pasado unas horas juntos pero la afinidad que existe entre ellos es la que lo posibilita.

5) Marie y Harry suben del sótano. Él abre la puerta de su habitación para irse a dormir. Ella le sigue.

Marie.- Necesito un fósforo. Gracias.

Harry.- (Sonríe, se da la vuelta, coge la caja de cerillas y se la lanza).

Es una transacción doble. En el plano manifiesto parecen actuar desde el A pero en el oculto ambos se mueven desde el N. La cerilla y el cigarrillo son solo una excusa al igual que antes lo fue la botella de vino. Después de lo ocurrido con Helene en el sótano, Slim no quiere que Harry se vaya a dormir sin hablar antes con ella. Él lo sabe y por eso sonríe cuando le pide el fósforo. El intercambio de cerillas y cigarrillos representa la cercanía y la complicidad que existe entre ambos. Esta escena nos recuerda al momento en que se conocieron en el que él le lanza la caja de cerillas por primera vez.

6) Frenchy llama a la puerta de la habitación de Harry. Interrumpe un momento íntimo entre él y Slim.

Harry.- No puedo. Tengo que afeitarme (mira a Slim).

Slim.- (Sonríe).

En el plano manifiesto, Harry parece moverse desde el A al ofrecer a Frenchy una razón de por qué no puede bajar al bar. En el oculto o psicológico, lanza un estímulo de su N al de Slim. Unos segundos antes, ella le dijo que se afeitara para ver cómo era besarlos sin barba. Él alude, por tanto, al momento íntimo que han compartido. No quiere bajar porque quiere afeitarse para poder seguir besando a Slim que responde a su comentario con una sonrisa (N-N).

7) Frenchy pide a Harry que baje al bar del hotel. Renard le está haciendo preguntas a Eddie en una de las mesas.

Harry.- Menos mal que no me has metido en el baño.

Marie.- ¡Ten cuidado con esas cuerdas, Steve! ¡Puedes tropezar y romperte el cuello!

Frenchy.- ¿Cuerdas? No veo ninguna cuerda.

Marie.- Es que no se ven, Frenchy.

Harry parece actuar con Marie desde el A y ella con él desde el PP. Sin embargo, ambos actúan desde el N ya que están bromeando y flirteando. Se aprecia claramente en las sonrisas que intercambian al referirse al afeitado. Cuando se dispone a bajar, Harry le habla del baño y le toca con su dedo índice. Este heteroadaptador que habitualmente se emplea para acusar

expresa aquí cercanía, complicidad. Frenchy no comprende nada. Una vez más encontramos palabras y expresiones que no tienen un significado objetivo (o denotativo). Sólo ellos los conocen porque han asimilado determinados contextos.

Unos minutos antes, Slim le decía a Harry que quería probar a besarle de nuevo una vez se hubiera afeitado (de ahí que él le diga lo del baño) y que todavía no había cuerdas que lo ataran (refiriéndose a su relación).

8) Harry explica a Marie que, una vez abandonen la Martinica, su vida será complicada durante una temporada.

Marie.- Podría ser para siempre. ¿O tienes miedo de eso? Soy difícil de conseguir Steve. Todo lo que tienes que hacer es pedírmelo.

Harry.- ¿Cuánto tardarás en recoger tus cosas? Hay mucha gente aquí. (Cricket y los demás músicos comienzan a probar sus instrumentos). No saldremos hasta medianoche. Anda. Vete a trabajar.

Su pregunta y su explicación parecen partir del A pero son una forma de pedirle que le confirme que está enamorado de ella (N). Bonnie le dice exactamente lo mismo a Geoff en los últimos minutos de *Sólo los ángeles tienen alas*:

Bonnie.- Soy difícil de conseguir Geoff. Todo lo que tienes que hacer es pedírmelo.

Harry también actúa aparentemente desde el A: “¿Cuánto tardarás en recoger tus cosas?”. Sin embargo, se trata de la confirmación que le pide: la quiere y desea que inicien una relación. Por eso insiste en la idea de que se marchen juntos de la Martinica refiriéndose a la maleta.

Este tipo de intercambio responde a un aspecto de la comunicación entre ambos que tiene un gran peso en la magia y verosimilitud de su relación, como ya hemos señalado.

El marcharse juntos o el preguntar cuánto tardará en hacer la maleta son en este contexto una declaración de amor.

Slim necesita estar segura de que la quiere, de que desea estar con ella. Lo mismo le ocurre a Feathers en *Río Bravo*, a Bonnie en *Sólo los ángeles tienen alas* y a Dallas en *Hatari!* Los protagonistas masculinos de Hawks no expresan sus emociones de forma directa o a través de

las palabras habituales. Chance le confirma a “Feathers” que está enamorado de ella amenazándola con arrestarla si baja al bar con un vestido provocativo y diciéndole que solo él quiere verla vestida de esa forma. Jeff Carter lanzará una moneda al aire para decidir si Bonnie permanece con él en Barranca (cara) o se va (cruz). Sale cara pero Bonnie afirma que así no se quedará. Finalmente, descubre que la moneda está trucada: únicamente tiene dos caras. Dallas se marcha de la casa en la que vive el grupo de cazadores para coger un avión de vuelta a Los Ángeles. Sean junto a todos los demás (elefantes incluidos) tratará de detenerla en una escena que recuerda a cualquiera de las cacerías que antes nos mostraba el filme.

9) Renard chantajea a Harry con el objetivo de que revele el paradero del matrimonio De Bursac. Mientras finge pensárselo le pide a Slim sus cigarrillos.

Harry.- Los encontrarás en ese cajón, Slim. (Abre el cajón. Además de los cigarrillos, hay una pistola).

Marie.- Steve (le lanza la cajetilla).

En el plano social, él finge pedirle los cigarrillos y ella le lanza la cajetilla. Está nerviosa: se agarra una mano con otra (autoadaptador). Harry se acerca al cajón con el pretexto de necesitar una cerilla.

En el plano oculto, los dos cooperan para conseguir reducir a Renard y sus compañeros. Slim no sabe lo que hay en el cajón pero, al abrirlo, ve la pistola y comprende sus intenciones. “(...) Ella entiende de forma espontánea que debe dejar ese cajón abierto para que Harry pueda usar la pistola”. Los cigarrillos y las cerillas son de nuevo esenciales: expresan la conexión y la colaboración entre la pareja. Tanto, que llegan a convertirse “en una marca tan de Bogart-Bacall que *El Sueño Eterno* comienza con una silueta de Bogart encendiendo la sombra de un cigarrillo de Bacall” (Mast, 1982: 259).

Harry aparta a Slim cuando está junto a la mesa y dispara la pistola directamente desde dentro del cajón. La bala atraviesa la madera y va a parar al estómago de uno de los policías que, tras retorcerse de dolor, cae al suelo. Robin Wood considera que este es:

Un ejemplo magnífico de la maravillosa capacidad de Hawks para encontrar un acto que exprese la emoción interna de una escena (...). La violencia repentina con que la bala rasga la madera para

asegurar la libertad de los personajes es al mismo tiempo la explosión y el alivio de las tensiones acumuladas a lo largo de toda la película (Wood, 2005: 37-38).

#### **5.4.4 Timos y juegos**

##### **5.4.4.1 *Alcohólico***

Eddie tiene un problema con el alcohol aunque no se nos llega a decir cómo comenzó su adicción. Sólo sabemos que “era un buen marinero antes de darse a la bebida” porque Harry se lo explica a Johnson.

Berne clasifica este juego dentro de los de la vida: “Todos (...) tienen una influencia importante (y probablemente decisiva) sobre los destinos de los jugadores (...) pero hay algunos que ofrecen más oportunidades que otros para alcanzar una carrera que dure toda la vida” (Berne, 2007: 85).

Distinguimos distintos papeles y una misma persona puede desempeñar varios. El principal es el de Alcohólico (Eddie). El secundario es el de Perseguidor al que a veces juega Harry cuando le pone límites y no le permite beber en una especie de “ya es suficiente”.

Eddie.- Oye, Harry, ¿podrías...?.

Harry.- No.

Eddie.- Eh...

Harry.- Basta por hoy, Eddie. Vete.

El tercer rol es el de Salvador, que en este caso nadie desempeña ya que ningún personaje le pide en ningún momento que cambie. Parece que Harry, la persona que tiene una relación más estrecha con él, ha asumido que su adicción es tan fuerte, que será un alcohólico hasta el final de sus días. Cuando Renard le explica que lo han retenido y no le darán nada de alcohol, preocupado, Harry le plantea: “¿Sabe lo que eso le perjudicaría? No podría aguantarlo. Enloquecería”.

El cuarto papel es el de Ayudante o Comodín que Harry ejerce habitualmente al cuidar de Eddie y entregarle las monedas con las que adquiere la cerveza.

Eddie.- ¡Ah! ¡Hola Harry! ¿Qué tal va todo? ¡Esto te sienta bien! ¿Has traído algo de beber?

Harry.- Horacio lo trae.

Eddie.- Eres un amigo, Harry. Esta mañana tengo resaca.

Harry.- La tienes todas las mañanas.

Eddie.- Harry, puedo coger...

Harry.- Sólo una.

Eddie.- Oye, Harry... Podrías... Eh... Eh... Gracias, gracias. Hasta luego.

Eddie.- Oye, ¿no podrías darme...?

Harry.- Tú no vas a venir.

Eddie.- ¿No podría tomarme una copa? Aunque fuera así de pequeña.

Eddie.- Oye... Harry, ¿podría tomar un trago? Tengo temblores.

Eddie.- Pero pequeño, ¿eh? Prefiero un valiente con ron que a un inútil.

Eddie.- Harry, podemos...

Harry.- Te la comprará ella. Sólo cerveza para Eddie, ¿eh?

Renard actúa como Agitador al proporcionarle bebida sin que éste se la pida. Se trata de una maniobra para obtener información sobre las personas de la resistencia a las que Harry transportó en su barco. El Participante Principal es Renard y el Blanco Eddie. El Cebo es el ron que conecta con un Motivo Egoísta de Blanco: la necesidad perpetua de ingerir alcohol. Poco después, al no conseguir lo que desean, Renard y sus hombres cambian el Cebo de su maniobra. Retienen en su cuartel a Eddie sin darle ni una gota de alcohol. El Motivo Egoísta es el mismo.

Eddie es a su vez el Cebo que la Gestapo utiliza en otra maniobra en la que Harry es Blanco. El Motivo Egoísta con el que conecta es sentimental: el afecto que siente por su amigo al que no quiere que le hagan daño. En este caso, las ganancias no son para quien ejecuta el timo ya que Harry consigue darle la vuelta y son ellos los que reciben el pago negativo o cupón marrón (en forma de golpes, órdenes y amenazas) en este timo-chantaje.

#### 5.4.3.2 *Pseudoviolación*

En dos ocasiones vemos cómo Marie utiliza a dos hombres: primero a Johnson y después a otro en un bar. Finge que le interesan para obtener determinados beneficios. En ambos casos se trata de maniobras porque actúa de forma consciente e intencionada.

Emplea transacciones ulteriores en las que aparenta moverse desde el N cuando lo hace desde el A.

Sus timos siguen el esquema de *Pseudoviolación*, un juego que satisface necesidades de reconocimiento y estructura:

También puede denominarse Indignación o Lárgate tío o tía y admite tres grados. El primero es un flirteo cuando acaba con un aprecio sus intenciones; muchas gracias (...). En el segundo grado un jugador anima a otro a comprometerse más y, cuando lo ha conseguido, disfruta contemplando el desconcierto de éste al ser rechazado (Valbuena, 2006a: 213).

La práctica de Marie está dentro de este segundo grado ya que es ella la que anima a los otros a comprometerse y, una vez obtiene lo que desea de ellos, los rechaza. Vemos cómo le quita la mano de su hombro a Johnson cuando éste trata de acariciarla y, poco después, se marcha. En el segundo caso, sólo asistimos al principio del timo. Observamos cómo selecciona a Blanco, se acerca a él, lo mira fijamente a los ojos de modo sensual, enciende un cigarrillo y baila con él. Su actuación sigue la estructura de un timo:

- 1) Lanza un Cebo (belleza, interés) con el que atrae a los dos hombres (Blanco). Está claro que, aunque ella finja tener interés sexual, trata de beneficiarse económicamente y de poner celoso a un tercero (Harry).
- 2) El Motivo Egoísta de estos hombres (deseo) conecta con el Cebo (belleza, interés). Responden entonces como desea Marie (distrayéndose para que pueda robar su monedero o pagando la bebida).
- 3) Marie cambia su comportamiento: deja de mostrar interés por ellos o desaparece, como hace con Johnson, dejándoles confusos.



- 4) Respecto a los pagos, Marie es la que se lleva las ganancias. Sin embargo, en el caso del segundo timo, no conseguirá todos los beneficios que pretende. Logra que el hombre con el que flirtea le pague una botella de vino pero no que Harry reconozca que se ha puesto celoso.

Los juegos y los timos se practican porque proporcionan una serie de ventajas (psicológica interna y externa, social interna y externa, biológica y existencial) al Participante Principal (Berne, 2007: 68-84). La ventaja existencial que Marie obtiene se refleja claramente en su segunda maniobra. Confirma su posición, basada en un prejuicio: los hombres no son buenos. Se presenta en la habitación de Harry con una botella de vino a medias, que pagó el hombre al que ha timado, para ver si está celoso: “¿Estás enfadado?” le pregunta. Como él no reconoce haber sentido celos, ella afirma: “Hombres así es como disparar a los peces en un barreño. Todos son un puñado de...”. Sin embargo, es consciente de la maniobra que practica. Inmediatamente después de criticar a los hombres explica: “Buena soy yo para (se detiene), dijo la sartén al cazo”. Y admite: “Traje esa botella para que te avergonzaras y... Y tampoco ha resultado. En vez de eso, soy yo quien se avergüenza”.

#### **5.4.3.3 *Ahora Ya Te Tengo***

Este juego se enmarca dentro de “los de poder en los que los participantes buscan satisfacer necesidades de reconocimiento y estructura (...) Predomina el papel de Perseguidor. El jugador busca reafirmar su posición vital arrogante y se vale de otros (...) y de los incidentes para lograrlo” (Valbuena, 2006a: 206). Harry practica *Ahora Ya Te Tengo* con Marie en dos ocasiones. La primera cuando deduce la clase de persona que es por cómo reacciona cuando el policía le pega con el pasaporte en la cara:

Marie.- ¿Por dónde quieres que empiece?

Harry.- Más o menos, ya tengo una idea.

Marie.- ¿Quién te la ha contado?

Harry.- Tú misma. Con la forma de encajar ese golpe.

Marie.- ¿Sólo por eso?

Harry.- Ni siquiera llegaste a pestañear. Hace falta mucha práctica para una cosa así. Sí, te conozco muy bien, Slim.

La segunda cuando Marie le ofrece dinero y él la acusa de haber fingido pena al querer volver a casa.

Marie.- Toma, puede usar esto. (Le entrega dinero).

Harry.- Creí entender que estabas sin blanca. Eres buena, genial. Iría a casa andando si no fuera por toda esa agua.

Marie.- (...) Sólo hay bastante para poder decir no cuando lo sienta. Es tuyo si lo necesitas.

Harry.- Lo siento, Slim. Pero sigo diciendo que eres genial.

Harry tiene prejuicios (A contaminando por el P) hacia Slim. “¡Mujeres! Uno sale a romperse el cuello para... Bah, esto era de esperar”. Al pensar que Slim lo ha engañado, alimenta y fortalece sus prejuicios. La aparente transacción A-A esconde otra PC-N.

Harry desempeña el papel de Perseguidor ya que “descarga sobre su oponente las rabietas condensadas durante mucho tiempo” y Slim el de Víctima (Berne, 2007: 100).

#### **5.4.3.4 Pata de palo**

“¿Qué se puede esperar de mí que soy un pobre asustadizo?” esa es la tesis de este juego adaptada al caso de Paul de Bursac que se sirve de un monólogo con el que justifica su comportamiento:

Paul de Bursac.- Se está preguntando por qué me han elegido para esta misión. Yo también lo hago. Como usted sabe, no soy un hombre valiente. Al contrario, siempre estoy asustado. Desearía que me prestara su entereza por algún tiempo. Cuando se enfrenta usted al peligro, no piensa en nada, excepto en cómo lo evitará. La palabra fracaso ni siquiera existe para usted. Mientras que yo... Yo siempre pienso: supón que fallas. Y, entonces, me asusto.

Su objetivo es no cargar con responsabilidades. Harry transportó a Paul y Helene de Bursac hasta la isla para que éste cumpliera una misión: liberar a Pierre Villemars, líder político de la resistencia. Precisamente, poco antes de comenzar su monólogo, le pide a Harry que los lleve con él en su barco fuera de la isla.

Es importante precisar que, aunque reconoce su cobardía, poco después le veremos expresarse de una forma grandilocuente. Parece como si ocultara su incapacidad para actuar,

para idear planes que le permitan alcanzar sus objetivos, con grandes discursos.

## 6. *RÍO BRAVO*

### 6.1 FICHA DE LA PELÍCULA

Título original: *Rio Bravo*.

Productora: Armada Productions, 1959.

Director: Howard Hawks.

Guión: Jules Furthman y Leigh Brackett, basado en un relato corto de Bárbara Hawks McCampbell.

Productor: Howard Hawks.

Intérpretes principales:

John Wayne – *Sheriff* John T. Chance

Dean Martin – Dude

Ricky Nelson – Colorado

Angie Dickinson – Feathers

Walter Brennan – Stumpy

Ward Bond – Pat Wheeler

John Russell – Nathan Burdette

Pedro González González – Carlos Robante

Estelita Rodríguez – Consuelo Robante

Claude Atkins – Joe Burdette

Malcolm Atterbury – Jake

Walter Barnes – Charlie

Gordon Mitchell – Pistolero

Riley Hill – Mensajero

Myron Healey – Barfly

José Cuchillo – Pedro

Joe Gray – Jugador

Joseph Shimada – Pistolero

Música y Canciones: Dimitri Tiomkin.

Fotografía: Russell Harlan.

Montaje: Folmar Blangsted.

Dirección de Arte: Leo K. Kuter.

Sonido: Robert B. Lee.

Decorados: Ralph S. Hurst.

Vestuario: Marjorie Best.

Maquillaje y peluquería: Gordon Bau.

Dirección de especialistas: Yakima Canutt.

## 6.2 SINOPSIS

La película comienza *in medias res* como los otros filmes analizados. La puerta de una cantina se abre y en ella entra Dude, el ayudante del *sheriff*. Rivette considera que en estas “escenas de apertura (...) el héroe se instala suavemente y se consolida en el tiempo” (Rivette, en McBride, 1972: 76).

Los personajes no hablan hasta pasados unos minutos. Es una forma de concentrar nuestra atención ya que las palabras nos distraen. Hawks nos introduce en su mundo por medio de la observación del escenario y, sobre todo, de sus personajes.

Joe Burdette tienta a Dude con un vaso de alcohol y le lanza una moneda en una escupidera. Dude se agacha para recogerla pero su jefe, John T. Chance, se lo impide al tirarla al suelo de una patada. Dude, entonces, lo golpea y lo deja inconsciente. Dos de los hombres de Joe Burdette agarran a Dude mientras él le da una paliza. Un tercero interviene para impedirlo y Joe lo mata.

Chance y Dude consiguen arrestarlo por asesinato. Lo llevan a la cárcel donde otro colaborador, Stumpy, debe vigilarlo permanentemente ya que el hermano de Joe, Nathan Burdette, ha contratado a varios pistoleros para liberarlo. Uno de ellos mata a Pat Wheeler, un amigo de Chance que se ofreció a apoyarle. Esto impulsa al joven pistolero Colorado a unirse al grupo del *sheriff*.

Las cosas se complican: Dude está angustiado y debe luchar por mantenerse sobrio mientras los matones de Burdette esperan a que baje la guardia. Lo capturan y consiguen desarmar a Chance, pero la intervención de Colorado y Feathers (una atractiva mujer a la que el *sheriff* conoció en el hotel donde duerme) hace que todo se quede en un susto. Después de que Nathan y sus hombres vuelvan a tenderles una trampa de la que salen airosos gracias a la astucia de Stumpy, luchan contra ellos en un tiroteo y vencen. John T. Chance ha conseguido restablecer la ley y la calma en el pueblo y que Joe pague por matar a una persona de forma caprichosa. Eso sí, ha necesitado la ayuda de sus amigos e incluso la de Feathers, de la que al principio desconfía pero de la que acaba por enamorarse.

### 6.3 RÍO BRAVO FRENTE A SÓLO ANTE EL PELIGRO

En *Río Bravo* el *sheriff* John T. Chance advierte varias veces que no quiere que nadie le ayude. Al igual que otros protagonistas masculinos de Hawks, insiste en que no deben hacer nada por él. La conclusión del filme, sin embargo, es opuesta: sólo consigue alcanzar su objetivo gracias a la colaboración que se establece entre él y sus compañeros. Hawks explicaba así el momento en el que surge la idea de hacer *Río Bravo*:

Hice *Río Bravo* porque no me gustó un *western* titulado *Sólo ante el peligro*. La vi más o menos a la vez que otro *western* y hablábamos de ese tipo de películas cuando me preguntaron si me gustaba y yo dije: no especialmente. No creía que un buen *sheriff* fuera a ir corriendo por la ciudad como un polluelo asustado pidiendo ayuda y que, al final, su esposa cuáquera tuviera que salvarle. Esa no es la idea que yo tengo de un buen *sheriff* del Oeste. Yo decía que un buen *sheriff* se daría la vuelta y diría: ¿Cuánto valéis? ¿Sois lo bastante buenos como para apresar a su mejor hombre? Los tipos probablemente responderían que no y él afirmaría: bueno, entonces tendré que cuidar de vosotros. Y esa secuencia salía en *Río Bravo*. Luego dije que había asistido a otro largometraje en el que el *sheriff* cogía a un prisionero y éste se burlaba de él y le tenía todo preocupado y sudoroso soltándole: espera a que te pillen mis amigos. Y yo reflexionaba: eso es una tontería. El *sheriff* debería comentar algo como más te vale rezar para que tus amigos no te pillen porque serás el primero en morir. Y a todo esto me dijeron: ¿Por qué no haces algo así? Y creamos *Río Bravo* exactamente al revés que *Sólo ante el peligro* y que esa otra película *El tren de las 3:10* (3:10 to Yuma) (Hawks en McBride, 1988: 151-152).

Entre los críticos, las opiniones respecto a *Río Bravo* y *Sólo ante el peligro* (*High Noon*, 1952) varían. Jeffrey Meyers, por ejemplo, considera que la de Hawks es una “versión carente de originalidad y muy inferior” a la de Zinnemann.

Angie Dickinson, en el papel equivalente al de Grace Kelly, proporciona el interés amoroso; Walter Brennan, hablador y con el mismo cacareo que en *Tener y no tener*, aporta alivio cómico; e incluso, como Katy Jurado, la dueña del hotel es mexicana. La angustiosa introspección de Cooper en oposición al machismo absurdo de Wayne, es precisamente lo que hace a *Sólo ante el peligro* infinitamente superior a la película de Hawks (Meyers, 1998: 362-367).

Robin Wood tiene una visión totalmente opuesta:

*Sólo ante el peligro* no ofrece por sí misma nada que un crítico que conciba el cine como (potencialmente y en sus obras más logradas) igual a las otras artes pueda considerar seriamente. Me

parece que es el arquetipo del filme “para Oscar” producto de los talentos combinados del arquetípico director para Oscar (Zinnemann), el arquetípico guionista para Oscar (Carl Foreman) y el arquetípico productor para Oscar (Stanley Kramer): tres caballeros cuya obra se caracteriza por esas “buenas intenciones” con las que sabemos que está empedrado el camino al infierno (...) La película apesta a artificiosidad. Cada secuencia está construida para llevarnos a una simple consecuencia moral (Wood: 2005 :39 - 40).

Acusa a Zinnemann de ser un realizador que actúa según lo que ha aprendido, en base a estereotipos y clichés. Considera que, a diferencia de Hawks, carece de espontaneidad y de instinto. Para él, *Río Bravo* es la obra cumbre del cine hollywoodiense: “Si se me pidiera escoger una película que justificase la existencia de Hollywood, creo que me decidiría por *Río Bravo*” (Wood, 2005: 43).

Ante esta expresión tan clara de su admiración por Hawks, Meyers deja a un lado el objeto de su crítica, la película, y responde con un ataque personal a Wood: “El influyente pero equivocado Robin Wood califica a *Sólo ante el peligro* como una mala película (...)”. Poco después, le reprocha estar influido por los críticos de *Cahiers du cinema* de los 50, unos críticos que “nunca trabajaron en Hollywood y nunca comprendieron cómo Hollywood funcionaba” (Meyers; 1998: 362-367).

Me ha parecido importante incluir las opiniones de estos dos autores porque considero que ejemplifican las dos visiones tan opuestas que los expertos y la audiencia tienen en general de Hawks. Aunque aquí sólo reproduzco unos fragmentos, he de decir que las dos críticas son extensas y que en el caso de Meyers, hay momentos en los que es grosero y llega al ensañamiento:

Hawks ni siquiera terminó algunos de sus filmes (dejó *Sargento York* para ir al Derby de Kentucky), no editó sus propias películas y no siguió el proceso completo de su trabajo hasta la postproducción (...) McCarthy (se refiere a Todd McCarthy, autor de la biografía sobre Hawks “Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood”) podía haber fortalecido su biografía prestando más atención al carácter paradójico de Hawks (...) El extraño controlador que era un jugador obsesivo (...) La adicción al juego necesita más discusión. ¿Era una neurosis compulsiva, desplazamiento de la libido, autocastigo masoquista o la concesión de un especialista en la lógica al elemento irracional de la existencia humana? (Meyers, 1998: 362 - 367).



Meyers parece haber olvidado que cuando analizamos la obra de un creador debemos centrarnos en la misma y no en juzgar su vida personal. Es cierto que su artículo es una revisión del libro *Howard Hawks, American Artist* (Hillier y Woolen (eds.), 1996) y de la biografía *Howard Hawks: the Grey Fox of Hollywood* (Todd McCarthy, 1997) pero no debe perder de vista que habla de un director de cine y no de un personaje del mundo del corazón.

El profesor David L. G. Arnold señala siete similitudes principales entre ambos largometrajes:

1) La presencia de dueños de hoteles de nacionalidad mexicana. En el primero, está la pareja formada por Carlos y Consuelo Robante y, en el segundo, una mujer con carácter: Helen Ramírez. Sin embargo, hay que decir que el papel de Helen en *Sólo ante el peligro* tiene mucho más peso que el de Consuelo en *Río Bravo*. Helen tiene una relación con Harvey, el ayudante del *sheriff* Kane. Antes estuvo con el propio Kane y, previamente, con su enemigo, Frank Miller.

2) Hay una mujer que salva la vida del héroe. En el filme de Hawks, Feathers tira un jarrón por la ventana para distraer a los pistoleros que han tendido una trampa al *sheriff* y en el de Zinnemann, Amy dispara a un hombre que quiere acabar con la vida de su marido. Es importante precisar que Kane mata a tres de esos cuatro hombres. Primero, acaba con dos, pero le alcanzan varios disparos y huye hacia la prisión. Los dos que quedan tratan de cercarlo. Es entonces cuando Amy, que observa todo desde uno de los edificios cercanos, dispara a uno de ellos por la espalda pero Miller da con ella y la toma como rehén. Obliga a Kane a salir de la prisión. Amy forcejea con Miller, le clava las uñas en la cara y él la tira al suelo. El *sheriff* aprovecha entonces para disparar a Miller y acabar con su vida.

Después de lo expuesto, consideramos errónea la afirmación de Hawks de que el protagonista es “como un polluelo asustado” al que “al final su esposa cuáquera (tiene) que salvar”. Es cierto que Kane busca ayuda entre los habitantes del pueblo para formar un grupo de agentes (*deputies*) y que hay momentos en los que se perciben claramente su miedo y angustia, pero se enfrenta solo a Miller y los otros tres hombres.

3) Le ofrecen su ayuda alcohólicos y/o lisiados. Los dos únicos habitantes que se ofrecen a luchar junto a Kane son un niño de 14 años y Jimmy, un borracho tuerto y cojo. No acepta a ninguno de los dos. Puede que Hawks, al crear el personaje de Stumpy se inspirara en Jimmy con el objetivo de demostrar que una persona con una adicción o, en este caso, un defecto físico puede estar tan o más capacitada para desarrollar una actividad que otra sin ninguna tara. Sin embargo, los personajes alcohólicos o con algún defecto físico son habituales en sus películas antes de la aparición de *Río Bravo* en 1959. Es el caso de Claude de *Vivamos Hoy* (1933) o de Stumpy de *Tener y no tener* (1944). Una década antes, en *Río Rojo* (1948) Thomas Dunson trata de reclutar hombres para que conduzcan el ganado con él hasta el estado de Missouri. Se trata de un viaje largo y peligroso. El primero en apuntarse es un tartamudo, Dan.

4) La masculinidad frente al concepto de domesticidad se establece como uno de los temas clave. Alfred Adler atribuye al concepto masculino, entre otros rasgos: “carácter de apariencia activa, como valor, fortaleza, orgullo (...) y el prurito de endurecerse contra toda clase de impulsos femeninos, abnegación, resignación, etc.” (Adler, 1968: 111). Se corresponde con la segunda acepción del adjetivo varonil, según la RAE: “esforzado, valeroso y firme”.

El mismo día en que Miller regresa a Hadleyville, se celebra la boda de Will y Amy. Él está a punto de entregar la estrella que le identifica como *sheriff* para comenzar una nueva vida en otro lugar como dueño de una tienda. Su mujer quiere llevar una vida tranquila y es la que le ha convencido. Al recibir un telegrama sobre la vuelta del asesino y escuchar al revisor de la estación de tren explicar que su hermano, Ben Miller, y dos miembros más de su banda le esperan, Kane duda qué hacer. Incitado por los vecinos, monta con Amy en un coche de caballos y, a toda prisa, abandonan el pueblo. Poco después, para en seco y vuelve para enfrentarse al asesino y sus secuaces. Demuestra su valor ya que lo hace solo. Como dice la letra del tema principal “Do Not Forsake Me”: “If I'm a man, I must be brave and I must face that deadly killer” (Si soy un hombre, debo ser valiente y enfrentarme a ese asesino”). Sin embargo, una vez vence, tira su estrella al suelo y abandona el pueblo junto a su esposa.

La situación de Chance, como él mismo reconoce, es complicada. Los hombres de los hermanos Burdette han cercado el pueblo y esperan atentos a que él o uno de sus ayudantes

se descuiden mínimamente para darles muerte. Pasa varias noches en la cárcel y, cuando duerme en el hotel, es necesario que alguien monte guardia ante su puerta. Eso le impide llevar una vida segura, estable, pero no se plantea, ni por un momento, dejar que los Burdette vayan contra la ley y subyuguen a los habitantes del pueblo. Tiene una fuerte convicción en que eso es lo que ha de hacer él, con independencia de los demás. Sin embargo, Stumpy y Dude participan de esa idea y trabajan codo con codo con él a pesar de que el *sheriff* no busque apoyos. Lo mismo ocurre con otros personajes.

Para Arnold el *sheriff* Chance, “en su actitud autosuficiente de rechazo de ayuda en un momento de crisis, establece un punto de referencia para la idea de masculinidad en la película, un índice para la exploración del concepto”. Por otro lado, también considera de gran interés el papel cuidador que desempeña (“nurturer”, del verbo inglés “to nurture” que podríamos traducir como cuidar, criar o abrigar). Destaca, por tanto, la función de Padre Protector del *sheriff* al que ve como a “una fornida, bien-armada gallina que administra dosis de amor duro” a sus ayudantes (Arnold, 2006: 268). Esta idea la toma de las palabras del propio Stumpy que le llama “mother hen”. También Dude se referirá a él como “papá” en un tono burlón cuando salen a vigilar el pueblo y éste le dice qué hacer.

Arnold cree, y nosotros opinamos igual, que Hawks nos enfrenta con un conjunto de definiciones tradicionales y bien claras de la masculinidad con el objetivo, precisamente, de cuestionar esas construcciones. El problema, desde nuestro punto de vista, es que algunos críticos no han sabido verlo. De ahí que Jeffrey Meyers hable del “machismo absurdo” del protagonista. Frente a él, elogia la “angustiosa introspección de Cooper” a la que considera el factor principal que hace la obra de Zinnemann superior a la de Hawks. Es cierto que hay una observación interior por parte del personaje de Kane pero eso no le exime de tener ciertas actitudes que, al igual que las de Chance, son machistas. Will Kane explica a sus vecinos que abandona su trabajo como guardián de la ley y el orden porque:

Will Kane.- Esta mujercita (refiriéndose a Amy, con la que se acaba de casar) se ha empeñado en hacerme dueño de una tienda.

Antes de entregar su estrella, afirma:

Will Kane.- De acuerdo, ésta (la estrella) se me está cayendo, pero tengo que cobrar primero (coge a su mujer en el aire por debajo de los brazos y la sienta sobre un mueble)

Amy.- ¡Suéltame, Will!

Will.- No te suelto hasta que me beses.

Amy.- ¡Te digo que me sueltes, tonto! (Finalmente la besa, se abrazan y la deja en el suelo mientras coloca la estrella en la funda de su pistola, que también debe devolver).

5) Reflejan una relación de amor masculino-femenina que entra en crisis después de un acto de violencia. En el caso de *Río Bravo*, Feathers, afectada tras presenciar la muerte de tres pistoleros y haber contribuido a la misma, se emborracha y echa la culpa a Chance de lo ocurrido. Amy dispara a uno de los perseguidores de su marido por la espalda, pero esto ocurre en los últimos minutos del filme y, poco después, Will y ella abandonan Hadleyville para empezar una vida más segura. Las diferencias entre ellos surgen cuando él decide quedarse para confrontar a Miller y sus seguidores. Por tanto, los problemas aparecen antes del acto de violencia, al prever Amy lo que ocurrirá y no después.

6) Los dos largometrajes “insisten en el aislamiento moral, físico y emocional del protagonista” (Arnold, 2006: 268). Este aislamiento nos parece más claro en el caso de Kane que en el de Chance. Si entendemos moral como un adjetivo que alude a “las acciones o caracteres de las personas desde el punto de vista de la bondad o la malicia” (RAE) el protagonista está solo en su idea de qué es lo correcto. Los vecinos le dan la espalda así como sus tres mejores amigos, que poco antes asistían a su boda, y su mujer (para ella lo sensato es salir de allí cuanto antes). Chance cuenta en cambio y aunque él lo rechace en un principio con el apoyo de Dude y Stumpy (que tampoco aprueban lo que los Burdette representan) y con el de otras personas (Colorado, Feathers y los dueños de la cantina).

El aislamiento físico y emocional de Kane se refleja de forma magistral en la secuencia previa al encuentro con los cuatro matones que dura apenas 35 segundos (Del minuto 90:00 al 90:35). Todo el peso recae sobre la Comunicación No Verbal y la música.

El *sheriff* está de pie, frente a la prisión, en una calle completamente desierta. Amy y Helen, montadas en un carro de caballos, acaban de pasar de largo delante de él para dirigirse a la estación y marcharse. El sudor cae por su frente, mira a los lados nerviosamente y hace un

gesto leve con los labios; parece suspirar. La cámara se aleja de él en un contrapicado que da idea de lo pequeño que es y lo solo que está frente a lo que se le viene encima.

No sabe dónde apoyar las manos. Las acerca al cuerpo, a la altura de las caderas, para tocar las pistolas que lleva colgadas pero, después, las separa y las abre bruscamente, como si no tuviera control sobre ellas. Se pasa la mano izquierda por la frente, para apartar el sudor que le cae y, con los dedos estirados, la agita. Parece conmocionado. Continúa mirando a los lados y mueve las piernas hasta que decide salir al encuentro de su asesino. En la calle, desierta, sólo se ven la sombra de Kane y la de los edificios.

La parte instrumental del “Do Not Forsake Me” que acompaña a esta secuencia es más pausada de lo habitual y sugiere melancolía. Cuando comienza a caminar, la música vuelve a denotar peligro que se indica claramente con un cambio brusco en el ritmo al aparecer de nuevo los tres secuaces a los que ya se ha unido Miller.

7) Utilizan la música de un modo parecido, al borrar los límites entre lo diegético y lo extradiegético. En *Sólo ante el peligro*:

La interpretación de *Do Not Forsake Me* (“No me abandonéis” tema principal) de Text Ritter, tiene una función puramente extradiegética (...) (Sin embargo) las estrofas de la canción y los ritmos se repiten para dar intensidad al abandono de Will Kane por parte de su mujer, sus repetidos fracasos para conseguir ayuda de los ciudadanos y la cada vez más inminente amenaza del retorno de Frank Miller (Arnold, 2006: 268).

Así es como se consigue que la canción, que en un principio funciona como música incidental, pase a jugar un importante papel al darnos a entender que Will Kane se queda sin tiempo. El reloj de pared de la prisión, que se muestra cada pocos minutos, cuenta con un péndulo que oscila de un lugar a otro. La parte instrumental de la canción principal reproduce un sonido con un ritmo que simula el de un reloj.

En *Río Bravo*, hay tres canciones clave: *Deguello, My rifle, my pony and me* (“Mi rifle, mi pony y yo”) y *Go alone home Cindy, Cindy* (“Ve a casa, Cindy, Cindy”). La primera proporciona información, hace que Chance se replantee la estrategia de lucha que mantiene contra Burdette e infunda valor a Dude para prescindir del whisky y continuar en su puesto de

trabajo. Las otras dos permiten a los personajes estrechar lazos y reflejan a la perfección la pequeña comunidad de profesionales que retratan las películas hawksianas.

El compositor de las canciones de las dos películas es Dimitri Tiomkin. Trabajó en numerosos y emblemáticos largometrajes hollywoodienses. Ya había estado con Hawks en *Sólo los Ángeles Tienen Alas* (1939), *Río Rojo* (1948) y *Tierra de Faraones* (1955). La composición del tema principal para *Sólo Ante el Peligro*, con letra de Ned Washington e interpretado por Tex Ritter, le valió un óscar. Más tarde, participaría otra vez con el director austríaco en *Tres Vidas Errantes* (1960).

8) Otra importante coincidencia que Arnold no destaca es el uso de la comunicación no verbal. En el caso de *Río Bravo* lo veremos de forma pormenorizada al entrar de lleno en el análisis. Acabamos de exponer su importancia en una de las escenas finales de *Sólo ante el peligro*, pero queremos ofrecer otro ejemplo interesante de un fragmento que dura aproximadamente dos minutos y 30 segundos (del minuto 64:34 – 67:04).

Kane, sentado en su escritorio, escribe una carta con sus últimas voluntades. Mira el reloj de péndulo: faltan sólo dos minutos para el mediodía, el momento en el que llega el tren de Miller. Se queda pensativo, abre los ojos ampliamente, baja la cabeza y hace un movimiento con los labios. Vuelve a escribir. Se intercalan varias imágenes de:

a) los secuaces b) los raíles c) la iglesia. En ella se ha congregado un buen número de ciudadanos que rezan en silencio cabizbajos. Uno de los amigos de Kane aprieta los labios y pasa la lengua entre ellos. Otro vecino baja la cabeza d) la cantina. Varios hombres reunidos junto a la barra fuman y dos de ellos se miran. En una esquina, Jimmy, el borracho tuerto y cojo que ofreció su ayuda al *sheriff*, con la mirada baja, sostiene un vaso con alcohol entre las manos. En la parte izquierda de la misma imagen y en primer plano vemos la mitad del tronco de un hombre que mueve el dedo índice y el anular en una especie de espasmo. El dueño de la taberna, partidario de Miller y su banda, mantiene una clara expresión de ira. Se marca, sobre todo, en sus ojos (mirada empuñada), sus cejas (se han aproximado) y en la arruga que se produce entre ambas.

El péndulo sigue oscilando mientras Kane redacta su carta. La calle está desierta. Se nos muestran, de nuevo, varios planos de:

a) los raíles b) los esbirros que miran a lo lejos, en la dirección por la que llegará el tren c) dos vecinos del pueblo d) Sam Fowler, un amigo del *sheriff* Kane que está junto a su mujer. La expresión de los dos es de preocupación. Se miran, apartan sus ojos uno del otro y ella hace un ligero movimiento con la boca. Aunque los dos bajan la cabeza, el movimiento es más pronunciado en el caso de Sam, que parece avergonzado. Sabemos que ha abandonado a su amigo e) Matt How f) Helen Ramírez y g) Amy. La expresión facial de Matt y Helen es de tristeza y preocupación y la de Amy de miedo e ira.

El reloj nos indica que ya faltan unos segundos para el mediodía. Se entrelazan planos de:

a) Los matones. Dos de ellos mantienen una sonrisa maliciosa b) Kane. El miedo y la angustia se aprecian en su mirada y en su boca (baja ligeramente el labio inferior y lo vuelve a subir, lo que provoca un movimiento de su mandíbula). Su expresión contrasta con la de los secuaces c) El péndulo oscilante y el reloj d) La silla de la prisión. Sentado sobre ella, Miller dijo: “Jamás me colgarán, volveré, te mataré Will Kane, lo juro, te mataré” e) Amy. Gira la cabeza al escuchar el sonido del tren. Ese sonido se mantiene hasta el final de la escena y produce reacciones en f) Kane. Sube la cabeza y deja de escribir g) Helen. Sube la mirada y alza las cejas en una expresión que combina sorpresa y tristeza h) los esbirros. Ahora sonríen los tres y dos de ellos se miran con complicidad, como diciendo: “Ahí llega Frank” i) las vías. Se ven el tren y su vapor a lo lejos j) Kane. Su mirada revela preocupación, la baja, mueve el labio inferior, coge la pluma para escribir de nuevo, y tira de las comisuras de los labios hacia atrás. El sudor cae por su cara. Dobla la carta, la introduce en un sobre, pasa la lengua por él, lo pega y escribe: “To be opened in the evening of my death” – (Para que se abra la tarde de mi muerte). El final de esta acción evidencia que Will ha aceptado su muerte k) las vías. El tren se aproxima a la estación l) los esbirros. Sonríen m) Kane. Guarda la carta en el bolsillo de su chaleco y despierta a un prisionero para que se marche. Se dirige a él a través del lenguaje. Es la primera vez que se utilizan palabras en estos dos minutos y medio.

La mayor parte de las imágenes de los personajes son primeros planos en los que se enfoca directamente su cara. El objetivo es concentrarse en su expresión facial. La angustia de

algunos de ellos se refleja, además, a través del uso de autoadaptadores orales: Kane, el hombre de la iglesia y la mujer de Sam. En el caso de Jimmy, encontramos un adaptador de objeto: sus manos rodean un vaso. Un exteriorizador autogerenerado de origen ambiental (temperatura, en Hadleyville hace mucho calor) y codificación química, el sudor, también manifiesta lo angustioso y opresivo que es el ambiente. Lo vemos caer por la cara de los esbirros, la de las personas de la iglesia y la de Kane. En el caso de estos dos últimos, se debe, además de a la temperatura a la angustia.

Si en la introducción indicábamos que lo no verbal es inseparable del lenguaje a la hora de analizar la comunicación, aquí lo es de la música. Los golpes del tema instrumental marcan el paso de los segundos y se identifican con el movimiento oscilante del reloj de péndulo. El ritmo se intensifica a medida que se intercalan más planos para incidir en la llegada inminente de Miller. La música alcanza su punto álgido y se funde con el sonido del tren.

9) El hombre que provoca los problemas del *sheriff* es un asesino: Joe Burdette en *Río Bravo* y Frank Miller en *Sólo ante el peligro*. Ambos tienen un hermano que los apoya: en el primer caso Nathan y en el segundo Ben. El dueño de la cantina y sus clientes están de parte de los Burdette (esconden a uno de sus mercenarios cuando acaba con la vida de Patt Wheeler) y de los Miller. Kane al igual que Chance y Dude se enfrenta al propietario del local.

Veamos ahora las diferencias más destacables entre los dos filmes:

1) Se centran en sujetos distintos: *Río Bravo* representa a un grupo pequeño, formado por unas tres/siete personas: el núcleo duro lo forman Chance, Dude y Stumpy. A ellos se unen Colorado, Feathers y, en menor medida, Carlos y Consuelo. En *Sólo ante el peligro* se retrata a una comunidad mayor, a todo un pueblo. En la primera se aprecian claramente dos valores: la profesionalidad y la amistad. En contraposición a ellos, los ciudadanos de Hadleyville se muestran egoístas y cobardes. A Will no le da la espalda únicamente el pueblo como ente colectivo sino también varios de sus ciudadanos a título personal. Entre ellos hay tres a los que él considera “sus amigos”: Sam Fowler, que se esconde en su propia casa y le pide a su esposa que diga que no está, Matt How, que había sido *sheriff* antes que él y el alcalde, Jonas Henderson, que se muestra catastrofista.



En la RAE se define valor cívico como: “entereza de ánimo para cumplir los deberes de la ciudadanía, sin arredrarse por amenazas, peligros ni vejámenes”. Esto es lo que le falta a los habitantes de Hadleyville que no sólo niegan su apoyo al *sheriff*, sino que no muestran oposición a que un asesino y su banda se hagan con el poder y lo ejerzan de forma caprichosa y abusiva por miedo. Se refleja, en cierto modo, la idea de Adler sobre el sometimiento:

La criatura humana es tan propensa a la sumisión que puede ser víctima de cualquiera que se presente a ella con la pose de la superioridad, pues la mayoría de las personas viven dispuestas a someterse, sin crítica y sin análisis, a reconocer autoridades, a dejarse convencer y arrastrar estúpidamente; estado de cosas, que, como es natural nunca pueda engendrar el orden en la sociedad, sino que siempre conduce a rebeliones más o menos violentas por parte de los oprimidos (Adler, 1968: 62).

2) Como ya hemos señalado, Will Kane quiere reclutar agentes (“deputies”) para que, junto a él, planten cara a Miller y sus compañeros. Va por todo el pueblo y los busca, incluso, en la cantina. Chance, en cambio, no quiere que nadie le ayude.

3) En *Sólo ante el peligro* hay un pesimismo generalizado por parte de los habitantes del pueblo y del propio *sheriff* a la hora de enfrentarse al asesino y su banda. De forma colectiva, se ve claramente en la reacción de los vecinos en la iglesia y, de forma individual, en la actitud de: Amy, Helen, el fiscal, Matt, Sam y otro de los amigos de Kane. El propio protagonista escribe una carta con sus últimas voluntades pocos minutos antes de salir al encuentro de su enemigo para que la entreguen cuando muera.

En *Río Bravo* no existe esta desmoralización. Incluso en los momentos de mayor peligro e incertidumbre, Chance se muestra seguro. Los personajes que en algún momento puntual están desesperanzados, no quieren luchar o se arrepienten de haber hecho algo, cambian de postura. Es el caso de Dude, Colorado y Feathers.

4) El hotel-*saloon* regentado por mexicanos tiene un peso mayor en la película de Hawks. Es el lugar donde se conocen los protagonistas y donde se fragua su relación. Ocurre lo mismo en otros filmes del autor como *Sólo los Ángeles Tienen Alas* o *Tener y No Tener*.

5) Will debe enfrentarse a un asesino al que le han conmutado la pena tras pasar cinco años en prisión. Chance tiene que mantener al asesino en la cárcel hasta que un representante de la justicia llegue al pueblo.

6) Chance, como otros héroes *hawksianos*, es un profesional al que le gusta tanto su trabajo, que ni siquiera se plantea que es un trabajo. Sin embargo, Will Kane le explica a Amy:

Will Kane.- No trato de ser un héroe. Si crees que me gusta esto, es que estás loca.

La profesionalidad de Chance entraña una responsabilidad y él la asume de forma natural. En ningún momento se la cuestiona. Rivette explica, refiriéndose a las comedias de Hawks, que en ellas hay “un fuerte sentimiento de una existencia en la que ninguna acción puede deshacerse de la red de la responsabilidad” (Rivette, en McBride, 1972: 71). Esto puede aplicarse a *Río Bravo* y a otras películas suyas con independencia del género al que pertenecen.

## **6.4 RÍO BRAVO DESDE EL ANÁLISIS TRANSACCIONAL Y LA COMUNICACIÓN NO VERBAL**

### **6.4.1 Los estados del ego**

#### **6.4.1.1 El Padre Crítico**

##### *A) El PC de John T. Chance*

1) Está con Carlos en la parte superior de la cantina entregándole un paquete. En él hay unas polainas rojas que éste ha encargado para sorprender a su esposa, Consuelo. Feathers aparece de pronto, como salida de la nada y los interrumpe.

Chance.- ¿Qué hace usted aquí?

Chance.- ¿Viaja en la diligencia?

Chance.- ¿Por qué se bajó?

Aparentemente, actúa desde el A ya que le formula una serie de preguntas a Feathers para

obtener determinada información. Su tono de exigencia y su expresión facial severa revelan que opera desde el PC.

2) Llega a la cantina donde varias personas, entre las que está Feathers, juegan a las cartas. Cree que está haciendo trampas.

Chance.- Váyase en la diligencia mañana y déme el dinero para que se lo devuelva a los otros jugadores. Al parecer, le gustan las plumas.

Chance.- Por favor.

Chance.- Ya es suficiente, señorita.

Chance.- ¡Si insiste es posible que lo haga!

Le da una orden y ante su negativa la amenaza.

3) Colorado ha escuchado la conversación de ambos e intercede a favor de Feathers.

Chance.- ¿Tú qué haces aquí?

Le formula la pregunta desde la exigencia. Su tono revela que Colorado no tiene nada que ver en el asunto y que está molesto por la interrupción

4) Descubre que un forastero es el que ha trucado la baraja.

Chance.- ¡Arriba! ¡Arriba! ¡Aquí no nos gustan los tramposos! Carlos, enciérralo en su cuarto. Suéltalo cuando llegue la diligencia. Pueden repartirse el dinero que hay sobre la mesa, señores. Gracias, Colorado.

Le da órdenes de forma amenazante y dice a los demás qué hacer.

5) Feathers trata de iniciar una conversación con él, que todavía recuerda lo que ocurrió en su anterior encuentro.

Chance.- ¿Sigue empeñada en que le pida disculpas?

Plantea la cuestión con un tono agresivo.

6) Feathers se ha quedado despierta toda la noche ante su puerta para impedir que sufriera un ataque.

Chance.- ¿Ha dormido bien?

Chance.- Sí, usted. Aquí no hay nadie más.

Chance.- ¿Y por qué lo hizo?

Chance.- ¡No me despertó!

Le habla desde la exigencia y la reprende.

7) Feathers le explica que Carlos le ha ofrecido un trabajo en la cantina.

Chance.- Explicame eso del trabajo.

Chance.- ¿En la barra?

Chance.- ¿Por qué me lo preguntas?

Chance.- ¡Yo no he dicho que no lo hagas!

Chance.- ¡No es cosa mía! ¿Por qué iba a importarme?

Chance.- ¿Qué dices? ¡No estoy enfadado!

Chance.- ¡Tú enfadas a cualquiera!

Chance.- Haz lo que te dé la gana.

A Chance le molesta que pueda trabajar en la barra, pero en lugar de reconocerlo, hace como si fuera producto de la imaginación de Feathers. Le habla en un tono agresivo.

8) Feathers quiere saber dónde dormirá.

Chance.- ¿Qué querías preguntarme?

Chance.- Dime qué quieres.

Chance.- Que quede claro. ¡No quiero que vuelvas a dormir delante de mi puerta!

Le da una orden y emplea un tono severo desde el comienzo.

9) Dude encuentra al asesino de Pat Wheeler y lo mata. Estaba escondido en la planta superior del bar de Charlie. Tanto el tabernero como los clientes lo vieron entrar y ocultarse pero lo niegan.

Chance.- Un sicario pagado con una moneda de cincuenta dólares. ¿También tú llevas una moneda de oro?

Chance.- Y todos lleváis aquí mucho rato, ¿eh?

Chance.- ¡Pienso acabar con él! ¡Levántate! ¡Sois basura o algo aún peor! ¡Largaos todos de aquí y llevaos esa carroña! Decidle a Burdette que Wheeler ha muerto, que dé mejor paga al próximo asesino que envíe, se la ganará. Charlie vas a hacer que...

Amenaza e insulta al dueño de la cantina y a sus clientes. Está furioso con ellos por encubrirle.

10) Dude se interesa por su relación con Feathers.

Chance.- Ya lo sé. No tienes que recordármelo.

Chance.- Ya lo sabía.

Chance.- No, ella... Sí, se lo he dicho, ¿pasa algo?

Chance.- Lo has dicho por alguna razón.

Es tajante con Dude. No le gusta que le haga preguntas sobre su vida amorosa ni que le dé consejos.

11) Llega a la cárcel después de vigilar el pueblo y le abre la puerta otro de sus ayudantes, Stumpy.

Chance.- Stumpy: te dije que no te dejases ver.

Chance.- No me gustaría que te acribillasen por desobedecerme y haber asomado las narices.

Chance.- ¡Te ordené que te quedases detrás de esa reja y es lo que vas a hacer de ahora en adelante cuando yo no esté! ¿Está claro?

Chance.- ¿Has arreglado esas ventanas?

Chance.- Así tiene que ser.

Le da órdenes y le habla desde la exigencia.

12) Abandona la cárcel para salir a vigilar el pueblo junto a Dude.

Chance.- Stumpy: Dude y yo vamos a hacer la ronda. ¿Podrás arreglártelas?

Chance.- No olvides encerrarte ahí dentro.

Chance.- ¿Cómo diablos tengo que decirte que te quedes ahí, detrás de esa reja?

Se dirige a Stumpy en un tono tajante.

13) Decide ir a liberar a Dude él solo.

Chance.- Os quedaréis aquí hasta que llegue el juez.

Chance.- Correré ese riesgo.

Chance.- Se lo pondremos difícil.

Chance.- Dude se merece una oportunidad. De otro modo no la tendría, ¿No es así? ¿No es así?

Chance.- Stumpy, tú quédate.

Chance.- Voy a dártela. Aquí has sido eficaz porque apenas has tenido que moverte, pero si ocurriese algo ahí fuera tendrías que moverte y muy rápido. Preferiría que no estuvieses allí.

Chance.- Sácalo.

Chance.- Me llevaré un rifle y municiones.

Da una orden a Colorado y Stumpy y, ante las objeciones del segundo, se muestra tajante.

14) Colorado rechaza ayudar al *sheriff* cuando se lo pide su patrón, Pat Wheeler. Poco después, Pat es abatido en plena calle por uno de los mercenarios de Nathan Burdette. Colorado se ofrece ahora a tratar de encontrar al asesino.

Chance.- Hiciste muy bien Colorado.

Chance.- ¿Quieres cazar al que ha matado a tu patrón?

Chance.- Yo habría evitado su muerte. Te pedimos ayuda y nos la negaste. ¡Vete! ¡No te necesito! Si quieres hacer algo, quítalo de la calle.

Es cruel con él y, en cierto modo, parece que le culpa de la muerte de Pat.

15) Colorado ha demostrado su valía. Le nombran alguacil.

Chance.- ¿A las órdenes del *sheriff* de este condado?

Chance.- Desde ahora, obedecerás mis órdenes.

Chance.- Ve al hotel y recoge tus cosas. Vivirás aquí. ¿A qué viene esa risa?

Mantiene una posición de autoridad ya que Colorado será uno de sus subordinados.

16) La diligencia de Pat Wheeler ha llegado a la ciudad.

Chance.- Que no sigan avanzando.

Chance.- ¡Alto!

Chance.- Tranquilízate, Pat, o te va a dar un soponcio.

Chance.- Buen chico. Podéis dejar las carretas en ese corral.

Chance.- Acompañales, Dude. Ya lo has oído, Colorado.

Obliga a Wheeler y sus nombres a que actúen como desea.

17) El asesino de Pat Wheeler huye y se refugia en un bar. Allí, el dueño del establecimiento, Charlie, y los clientes lo encubren. Dude descubre al asesino y lo mata.

Chance.- ¡Charlie, ven aquí!

Chance.- ¡Acompáñanos!

Chance.- Nos ayudarás a llevar esas armas a la cárcel.

Chance siente rabia por lo ocurrido y exige a Charlie que lo acompañe en un tono amenazante.

18) Nathan Burdette llega a la cárcel para visitar a su hermano Joe.

Chance.- Hola Burdette. Le esperábamos.

Chance.- Puede pasar. Los demás no tienen por qué entrar. No es su hermano. Vayan al otro lado de la calle.

Chance.- Ni idea. Pero ahí están. No les he preguntado. Supongo que quieren ver qué hace usted. Demasiados testigos, ¿eh? ¿Le molestan? ¿Seguimos charlando o entra a ver a su hermano?

Su tono es seco y le echa en cara que le preocupe la gente porque pueden ver de qué es capaz.

19) Nathan finge no ser responsable de la continua vigilancia que sus pistoleros ejercen sobre el pueblo. Le advierte de que si ocurre algo en la cárcel, será por iniciativa de los amigos de Joe.

Chance.- Usted es muy rico, Burdette. Tiene un buen rancho, muchos hombres a sueldo que hacen lo que usted quiere y un hermano. Un montón de basura, pero su hermano ha cometido veinte asesinatos y usted se encargó de que no le colgasen por ellos.

El *sheriff* conoce bien a los Burdette y sabe que Nathan finge. Es autoritario con él e insulta a Joe.

## 20) Nathan continúa aparentando ingenuidad.

Chance.- Así que he dicho algo que no le gusta. Ni a mí ciertas cosas. No me gusta que sus hombres le estén poniendo cerco a este pueblo. No me gusta que nos vigilen esperando a que les demos la espalda. No me gusta que un amigo me ofrezca su ayuda y muera a los veinte minutos. Y no me gusta usted, Burdette, porque es el culpable de todo.

Chance.- Eso ya me gusta más. Nos quedaremos aquí sentados vigilando a su hermano hasta que llegue el juez del condado. Tardará unos seis días. Es muy posible que quiera saber cómo se rompió la rueda. Usted es un hombre inteligente y no creo que vuelva a pasar. Es todo por mi parte. Ya pueden hablar.

Le acusa y le avisa de lo que puede ocurrir si sigue con su estrategia.

## 21) Carlos quiere vigilar mientras él duerme en su hotel.

Chance.- No, quédate al margen. Nadie debe ayudarme.

Sus palabras no admiten discusión.

## 22) Finalmente, pasa la noche en el hotel pero al levantarse se percató de que Carlos no le ha llamado como habían acordado.

Chance.- Son más de las siete. ¿Por qué no me despertaste como quedamos?

Chance.- ¿Ella?

Chance.- ¿Qué tiene que ver en esto?

Chance.- ¿Que ella se quedó frente a mi puerta?

Chance.- Pues dile de mi parte... Estúpida.

Chance.- ¡No! Se lo diré yo mismo.

Chance.- ¡Yo no he dicho nada de eso!



Le exige una explicación y al enterarse de que Feathers se ha quedado vigilando la insulta. Está indignado con la situación.

### B) *El PC de Feathers*

1) Chance reconoce que se equivocó al acusar a Feathers. Lo hace como si enunciase un hecho objetivo. De su tono y sus palabras no se desprende una disculpa.

Feathers.- ¿Eso es todo?

Plantea su pregunta desde la indignación.

2) Trata de justificarse por permanecer ante su puerta vigilando pero cambia de actitud porque él sigue reprochándoselo:

Feathers.- No le culpe a él, eso fue cosa mía. Además, a fin de cuentas, no ha pasado nada. Usted ha podido dormir y yo no. Estoy cansada y si usted está enfadado yo también. Así que váyase. Quiero dormir un poco.

Feathers.- ¿Que no puedo? ¡Ahora mismo me meto en la cama y verá si puedo o no puedo!

Feathers.- ¿Por qué no me lo dijo?

Feathers.- Sí, pero salga de aquí. Quiero darme un baño y no puedo hacer nada si no dejamos de hablar.

Le ordena que se marche y emplea con él un tono agresivo.

### C) *El PC de Dude*

1) Stumpy se queja de tener que estar encerrado varios días con él porque no está aseado.

Dude.- Ya está bien, Stumpy.

Dude.- Dije que me bañaría y lo haré.

Dude.- Qué pesadez de hombre, lo que habla. Trae tú lo que falta. Yo voy a bañarme.

Emplea un tono contundente con el anciano.

2) Stumpy le dispara al creer que se trata de uno de los pistoleros de Nathan.

Dude.- ¡Casi me vuelas la cabeza!

Dude.- ¡Mira mi sombrero! ¡Míralo!

Dude.- Está bien, vamos a dejarlo, ¿eh? Me estoy poniendo demasiado nervioso.

Dude.- De acuerdo. ¡Es culpa mía! ¡Debí avisarte y no debí lavarme ni cambiarme de ropa! ¡Dejémoslo ya!

Dude.- ¡Basta! Por favor, Stumpy. Estoy nervioso. ¿Cómo debo decírtelo?

Le reprende y le habla en un tono airado.

3) Dude ha acabado con el asesino de Pat. Ahora que ha demostrado que está en perfectas condiciones para desarrollar su trabajo, se dirige al hombre que poco antes le lanzó una moneda en una escupidera.

Dude.- Tú me tiraste el dólar, ¿no?

Dude.- ¿Quieres recuperarlo?

Dude.- Pues cógelo. Ya estoy listo, Chance.

Dude.- Dad todos un paso atrás.

Emplea un tono amenazante.

4) Encuentra dinero en el bolsillo del asesino de Burdette.

Dude.- Esto sí que es curioso. Una moneda de oro de cincuenta dólares. Esto es lo que vale una vida para el señor Burdette ¡Qué oficio más despreciable!

Se da cuenta de que es el pago por haber acabado con la vida de Wheeler y maldice el trabajo de los mercenarios.

#### D) *El PC de Colorado*

1) Sorprende al *sheriff* acusando a Feathers de haber escondido varias cartas de la baraja para ganar la partida en la que acaba de participar.

Colorado.- Debería darle vergüenza, por molestarla.

Colorado.- ¿No olvida algo?

Le increpa por su actitud y le recuerda que debe disculparse.

2) Los mercenarios de Burdette han atrapado a Chance. Feathers le pide que lo ayude.

Colorado.- Ahora, cuando salga y me detenga en el cobertizo, quiero que tire esa maceta por la ventana y luego agáchese.

Le dice lo que hacer para liberar a John.

#### E) *El PC de Stumpy*

1) Chance quiere ir a liberar a Dude, al que han atrapado los hombres de Burdette, en persona. Stumpy se opone.

Stumpy.- Chance, ¿estás loco? ¡No puedes hacer eso, aunque él fuese de tu propia sangre!

Stumpy.- Sabes que no soltaré a Dude. Esperemos a que venga el juez.

Stumpy.- Dude sabía el riesgo que corría, igual que todos.

Es tajante y le habla en un tono que sugiere que sólo él lleva razón.

2) Chance y Dude discuten sobre las cualidades de Colorado. Stumpy trata de animar a Dude diciéndole que puede beber un poco pero Chance aparenta no interesarse por el asunto.

Stumpy.- ¿Qué esperas?

La pregunta es una crítica a la actitud de Chance hacia Dude.

#### **6.4.1.2 El Padre Protector**

##### A) *El PP de John T. Chance*

1) Feathers le pide consejo sobre qué hacer para no resultar sospechosa.

Chance.- Pues... Pruebe usted a dejar el juego y a no llevar plumas.

Él se lo da.

2) Recopila algo de información sobre la vida de Feathers. Su marido murió hace un par de meses, ahora está sola y no sabe a dónde dirigirse.

Chance.- A propósito, ¿a dónde piensa ir?

Chance.- Conozco al *sheriff* que me lo mandó. Le escribiré una carta para que lo retire. Así dejarán de molestarla los tipos como yo.

Se preocupa por su futuro y se compromete a ayudarla.

3) Dude, el alguacil, es alcohólico. Ha bebido whisky todos los días durante varios años y ahora decide dejarlo. El síndrome de abstinencia al alcohol le está afectando mucho y Chance se interesa por cómo está.

Chance.- Tienes mala cara.

Chance.- Lo imaginaba.

Lo apoya al ofrecerle cerveza para que se mantenga alejado del whisky.

4) Joe Burdette ha provocado a Dude recordándole las veces que se ha humillado cogiendo monedas de las escupideras. Los hombres del pueblo las lanzaban allí esperando que no pudiera resistir agacharse a cogerlas para pagarse una copa de whisky. Iracundo, lanza a Burdette la cerveza que tiene en la mano.

Chance.- ¿Otra cerveza? Creo que la has desperdiciado.

Trata de tranquilizarlo haciéndole ver que Burdette no debe hacer caso a los comentarios de Burdette.

5) Chance observa cómo la ansiedad se ha apoderado de Dude, que no puede permanecer sentado.

Chance.- Stumpy: Dude y yo vamos a hacer la ronda.

Chance.- Siempre lo hacemos. Si nos quedamos ahí, creerán que tenemos miedo.

Chance.- No soporto estar encerrado.

Chance.- Ni que fueses el primero. Es una jactancia pensar que uno es un ser especial. ¿Crees que has inventado las borracheras?

Podría parecer que Chance actúa desde el A y desde el PC pero lo hace desde el PP. La ronda es sólo una excusa para mantenerlo distraído y así aliviar la angustia que padece.

6) Dude ha acabado con la vida del asesino de Pat. También ha dado una lección a uno de los hombres del *saloon* de Charlie que le lanzó una moneda en una escupidera.

Chance.- A partir de ahora podrás entrar por delante.

Apoya a Dude. Sabe que necesita recuperar su dignidad después de varios años siendo “el borracho del pueblo”.

7) Proporciona a su alguacil ropa y le indica que se asee.

Chance.- No es necesario. Cuando te fuiste, dejaste algo de ropa. La guardé en el hotel.

Chance.- Esperaba a que diceses la talla. De paso, báñate y afeítate.

Se preocupa por Dude. Entiende que ahora que se encuentra mejor desde el punto de vista psicológico quiere expresarlo a través de su aspecto físico.

8) Se interesa por cómo se encuentra su ayudante.

Chance.- Buenos días, Dude. ¿Has descansado?

Chance.- ¿Comiste algo?

Chance.- ¿Un buen café?

Chance.- ¿Por qué no respondes con más claridad?

Chance.- ¿Crees que aguantarás?

Está pendiente de cómo evoluciona. Es consciente de la dificultad que supone dejar el alcohol después de varios años consumiéndolo a diario en grandes cantidades.

9) Stumpy se queja de que no valora su trabajo.

Chance.- Tienes razón, Stumpy.

Chance.- Eres un tesoro.

Chance - No sé qué haría sin ti.

Lo elogia y le hace ver que aprecia su labor.

10) Stumpy no quiere quedarse en la cárcel vigilando a Joe más tiempo.

Chance.- Te lo agradezco mucho Stumpy. Tendrás que cocinar y vigilar.

Chance.- Adelante.

Chance.- Claro.

Chance.- No, no lo creo.

Chance.- Todo lo contrario.

Chance.- Adelante.

Chance.- No.

Entiende su necesidad y le da permiso para salir.

11) Colorado se queja de tener que esperar a que llegue el juez para poder cobrar el dinero que Wheeler le debía.

Chance.- Si tú y los demás no tenéis para comer, id por el hotel. El dueño es amigo mío.

Le ofrece su ayuda.

12) Varios pistoleros de Burdette han estado a punto de atraparlo. Gracias a la intervención de Colorado se ha librado de ellos.

Chance.- Pat Wheeler sólo se ofreció a ayudarme, pero tú me has salvado. Eso a Burdette no va a gustarle.

Chance.- Tú lo sabías porque no haces las cosas sin pensar. ¿Seguirás ayudándome?

Chance.- Anda, ven conmigo. Tienes que saber que Dude abandona.

Chance.- Creo que no tienes muy claro lo que es o no es asunto tuyo.

Le advierte del peligro que supone ayudarlo y alaba su prudencia.

### 13) Entrega a Dude sus revólveres.

Chance.- Bueno, pues ya ves, volví a comprarlos.

Chance.- Dude: vamos a hacer la ronda. De paso traeremos café.

Hace tiempo que los rescató de la tienda de empeños, a donde Dude los llevó para conseguir dinero con el que comprar whisky. Con este gesto, demuestra que se preocupa por él. También al decirle que salgan a vigilar porque, como hemos visto anteriormente, es una forma de distraerle y aliviar así su ansiedad.

14) Stumpy confunde a Dude con uno de los hombres de Burdette y le dispara. Afortunadamente, no sufre ningún daño pero se enfada con el anciano y le habla en un tono exigente y agresivo.

Chance.- Te has vuelto irritable.

Chance.- Él está preocupado porque casi te mata y además tiene miedo. En cuanto a ti, te hemos malcriado. Anda, duerme un poco.

Trata de hacerle ver que es injusto con su compañero.

### B) *El PP de Feathers*

1) Ha empezado a trabajar en la cantina de Carlos y se ofrece a hacer diferentes cosas por John.

Feathers.- Hola *sheriff*. ¿Qué tal?

Feathers.- He tenido que hacer un montón de cosas. ¿Tú has terminado? ¿Vas a dormir?

Feathers.- ¿Te preparo un café?

Feathers.- ¿Y algo de comer?

Feathers.- ¿Un trago?

Feathers.- Este es para los clientes especiales. Estás cansado, ¿eh, John Ted? Si quieres puedo prepararte un baño caliente. Verás...

Chance ha tenido un día largo y ella intenta aliviar su cansancio. Se preocupa por él y trata de cuidarlo.

### C) *El PP de Dude*

1) Escolta la diligencia cuando sale del pueblo y se da cuenta de que Feathers no va en ella.

Dude.- ¡Ah! Esa chica no se ha ido.

Dude.- ¿Le has dicho que se quede?

Dude.- No, nada, nada.

Dude.- Se me ocurrió de pronto. Recuerdo que una vez vino otra chica en la diligencia. Tú dijiste: "No te conviene". Tenías razón y no te creí. Te considero todo un experto, tú sabrás lo que estás haciendo. (Chance le lanza una cosa). Te deseo más suerte de la que tuve yo. Es la primera vez que me río de aquello. Puede que ya esté curado.

Trata de obtener información sobre la relación de su jefe con la chica. Su objetivo es protegerle: no quiere que pase por lo mismo que él.

2) Feathers se marcha esa misma y sabe que Chance siente algo por ella.

Dude.- ¿Has hablado con ella?

Dude.- Que si has hablado con ella.

Dude.- Ha llegado la diligencia. Sale esta noche. No tienes mucho tiempo.

Dude.- No lo sé. ¿Es que tú no lo sabes? Yo en tu lugar se lo preguntaría. No conduce a nada darle tantas vueltas, quizás se vaya o quizás se quede. Deberías ayudarla a decidirse. Tú eres el experto. Yo no entiendo de mujeres.

Le hace una pregunta para saber cómo está la situación entre ambos, le proporciona la información que tiene sobre ella y le aconseja.

### D) *El PP de Stumpy*

1) Dude se revuelve en su silla. Parece nervioso.

Stumpy.- ¿Quieres una cerveza?

Stumpy.- Quizá luego la necesites.



Desea ayudarle a mantenerse sobrio.

2) Chance llama la atención a Dude por su comportamiento. Cree que ha actuado de forma imprudente arriesgando su vida.

Stumpy.- No le hagas caso.

Stumpy.- Te está provocando. Dile algo.

Stumpy.- ¿Le diste Dude? Pues eso significa que no estás tan mal.

Apoya a su compañero frente a las críticas que le dirige el *sheriff*.

3) Chance y Dude discuten. Dude ha renunciado a su puesto y Colorado acaba de ser nombrado alguacil.

Stumpy.- Tómate un trago. Chance ha dicho que podías hacerlo, ¿verdad, Chance?

Stumpy.- Así no pareces un alguacil.

Stumpy lo apoya.

#### E) *El PP de Colorado*

1) Feathers está triste. Quiere a John pero no sabe si él le corresponde.

Colorado.- Venga, un trago le sentará bien.

Colorado.- Debe tener cuidado. Ese es el tercero.

Colorado trata de que se sienta mejor y le advierte que no beba tanto.

### **6.4.1.3 El Adulto**

#### A) *El Adulto de John T. Chance*

1) John se encuentra con Feathers en la cantina. Ella está jugando a las cartas con varios hombres y va ganando. Decide retirarse de la partida y Chance descubre que hay alguien que

está haciendo trampas. Sube hasta su habitación porque cree que es ella.

Chance.- Le he echado un vistazo a una de las barajas que han utilizado. Le faltan tres cartas. Curiosamente tres ases.

Chance.- Conozco a todos los jugadores excepto a usted y a ese del chaleco claro.

Chance.- Sigue jugando. Usted se fue.

Chance.- No. Tengo algo más. Es sobre cierto jugador que buscan. ¿Le conoce? Suele acompañarle una mujer de unos veintitantos años...

Chance se mueve desde el A. Ordenando sus ideas ha llegado a la conclusión equivocada de que Feathers ha hecho trampas. Efectúa un reconocimiento por paralogismo o falso razonamiento (Aristóteles, 2009: 78, Valbuena, 1999: 281-282). No se ha planteado la posibilidad de que el jugador del chaleco de cuadros, al que tampoco conoce, puede ser el culpable.

2) Colorado interrumpe la conversación entre ellos. Al principio, Chance éste está molesto pero abandona su tono severo para realizar varias preguntas.

Chance.- ¿Cómo lo sabes?

Chance.- ¿Y por qué no lo averiguas?

Colorado le ha explicado que Feathers no es la que ha hecho trampas en la partida de cartas. Él quiere conocer los hechos en los que se basa para afirmar esa idea.

3) Finalmente, Colorado demuestra que el hombre del chaleco de cuadros es el que ha trucado la baraja.

Chance.- Creo que cometí un error al acusarla.

El Adulto se desprende tanto de las palabras (“creer” es un verbo propio de este Estado del Ego que se caracteriza por la objetividad) como del tono (neutro). Se trata de la enunciación de un hecho objetivo más que de una disculpa.

4) Feathers exige que muestre un arrepentimiento mayor por lo que ha hecho en lugar de reconocerlo simplemente.

Chance.- No espere usted que le pida disculpas, señorita.

Lejos de actuar como ella espera le responde con un hecho.

5) Le ofrece detalles sobre la muerte de su amigo Pat Wheeler y sobre su profesión.

Chance.- Necesito un trago. ¿Me acompaña?

Chance.- ¿Sabe cómo le mataron? ¿No le dijo eso Carlos?

Chance.- Pereza, cansancio de alquilar su revólver o de ir de un sitio para otro.

Chance.- Sí y hay muchos que piensan como usted.

6) Trata de entender la situación actual de Feathers.

Chance.- ¿Y por qué le dejó?

Chance.- Fue una vida difícil.

Chance.- ¿Cuándo murió?

Chance.- ¿Vuelve a su casa?

Para ello necesita obtener información y le plantea varias cuestiones.

7) Chance ha reñido a Feathers por quedarse despierta vigilando. Ella no comprende su actitud y le ordena que se marche para poder dormir un poco.

Chance.- No puede dormir ahora.

Chance.- ¡Se lo estoy diciendo!

Chance.- Es usted la que está hablando

Responde con hechos a sus exigencias.

8) Feathers se ofrece a hacer diferentes cosas por John.

Chance.- Bien, ¿qué tal va tu trabajo?

Chance.- Iba a intentarlo.

Chance.- No, gracias.

Chance.- No.

Chance.- Me vendrá bien.

Chance.- Todo lo que quiero es una copa.

Chance.- Dijiste que lo pensase, ¿no?

No acepta que nadie le cuide.

9) Feathers le presta ayuda cuando unos mercenarios tratan de atraparlo. Ahora lo culpa de ello.

Chance.- Yo no te he obligado.

Chance.- Por suerte no tuve que pensarlo.

Le hace ver que ella es responsable de sus propios actos.

10) Feathers pregunta a Chance si puede ir a visitarlo y se queja por tener que estar separada de él.

Chance.- No quiero que te acerques a la cárcel.

Chance.- Sobrevivirás.

Está pensando en el riesgo que entraña acercarse a la prisión con los Burdette y sus hombres cerca.

11) Feathers le explica que ella interpreta su prohibición de cantar con un vestido ceñido y escotado como una declaración de amor.

Chance.- Decir, ¿qué?

Chance.- Dije que te arrestaría.

Chance.- De eso puedo dar fe.

Él le responde desde la lógica propia de su Adulto.

12) Ha salido a hacer la ronda nocturna con Dude y trata de identificar los posibles pistoleros que acechan.

Chance.- Sí. Y hay otro en la iglesia.

Explica a Dude que acaba de ver a uno más.

13) Lleva sin ver a su alguacil todo el día y quiere saber cómo le ha ido.

Chance.- ¿Pasó algo cuando se fue Burdette?

Chance.- Cuando llegó, oí un disparo.

Chance.- ¿Qué hizo?

Chance.- Poca cosa. Esa música, lleva sonando todo el día. ¿Qué es?

Realiza preguntas para obtener información.

14) Los hombres de Burdette han estado a punto de atrapar al *sheriff*. El joven Colorado lo impide.

Chance.- Parece que no estás cómodo.

Chance.- Me sorprendieron. Querían que soltase a Joe.

Chance.- No. Por suerte, apareció Colorado.

Le explica a Dude qué es lo que ha ocurrido mientras él no estaba.

15) Dude ha dejado de beber whisky lo que le provoca síndrome de abstinencia al alcohol.

Chance.- Stumpy, creo que Dude ha pasado una mala noche.

Le hace una observación a su compañero.

16) Stumpy quiere saber si los Burdette les atacarán pronto.

Chance.- Es posible. Nathan no es tonto. No le subestimemos.

Chance.- Puede hacer cualquier cosa. No lo sé. Pero intentará sacarlo.

Chance.- Cuanto antes mejor.

Explica su punto de vista teniendo en cuenta varias posibilidades.

17) Nathan Burdette sale de la cárcel tras visitar a su hermano.

Chance.- Lo que vayan a hacer ya estará planeado. Si no, no habría venido. Encerrarle sería ponerle en bandeja una buena coartada si pasa algo.

Chance.- No lo sé.

Continúan tratando de calcular cuál es la estrategia que seguirán los Burdette.

18) Se encuentra con la diligencia que conduce su viejo amigo Pat Wheeler. Ve que le acompaña un joven que no conoce y quiere saber de quién se trata.

Chance.- Muy bien. Dímelo tú.

Mantiene una conversación con Pat pero Colorado la interrumpe. Le pide que le pregunte a él directamente por su identidad y Chance acepta.

19) Stumpy quiere saber qué es lo que debe hacer una vez que sus compañeros se vayan. Por otro lado, Colorado va a convertirse en ayudante del *sheriff*.

Chance.- Stumpy, voy a salir.

Chance.- No, quédate aquí y te matarán.

Chance.- Stumpy, ¿tienes tabaco?

Chance.- Stumpy, ¿dónde están las placas de alguacil?

Chance.- ¿Y el libro que usamos para los juramentos?

Plantea varias preguntas para obtener información.

20) Los hombres de Burdette tienen a Dude como prisionero. Están en la puerta de la cárcel y quieren entrar.

Chance.- Stumpy: soy Chance.

Chance.- Tranquilo. Abre, vamos a soltar a Joe.

Chance.- Sus amigos han pagado la fianza.

Chance.- Está en mi mesa.

Ha quedado con su ayudante en fingir que le entregará las llaves a regañadientes para engañar a los pistoleros.

21) Explica a Stumpy que él mismo irá a rescatar a Dude y éste se opone.

Chance.- ¿Qué harías tú?

Chance.- Y cuando el juez se lleve a Joe, ¿qué pasará con Dude?

Le hace preguntas lógicas para que entienda que su punto de vista no es descabellado como él cree.

22) En el enfrentamiento contra Nathan y sus hombres, Stumpy se sitúa al principio en un lugar peligroso.

Chance.- Un buen sitio si quieres volar. Esa carreta está llena de dinamita.

Chance.- Si quieres volver a oír algo, apártate de esa carreta. Stumpy date prisa. ¿Qué haces?

Chance.- No es mala idea. Vamos a alejarnos de esa carreta.

Le explica por qué debe cambiar su posición.

23) Tras vengar la muerte de Wheeler se ocupa de sus asuntos económicos.

Chance.- Fue Dude.

Chance.- Ya te has cobrado. ¿Y a los demás? ¿Les debía algo?

Chance.- No podemos tocar nada hasta que decida el juez.

Chance.- Desde luego.

Explica a Colorado cómo debe proceder con las deudas de Pat.

24) Colorado se interesa por cómo va su lucha contra los Burdette.

Chance.- Colorado. ¿Qué quieres?

Chance.- Quería charlar con su hermano.

Chance.- No.

Chance.- ¿A qué tanto interés?

Chance.- ¿Qué es?

Chance.- Ya.

Chance.- Ni tregua ni piedad para los vencidos.  
Chance.- Así que le hemos hecho hablar.  
Chance.- ¿Qué cosas?  
Chance.- ¿Se te ha ocurrido algo mejor?  
Chance.- Quizás tengas razón.  
Chance.- ¿Queda tabaco para otro cigarrillo?  
Chance.- Sólo cuando lo llevo.  
Chance.- Con el revólver algunos serán más rápidos que yo.  
Chance.- También se me han acabado.

Le ofrece datos objetivos, le hace varias preguntas y le explica su nueva estrategia.

25) Habla con Stumpy y Colorado de los problemas legales que puede suponer el encierro de Burdette.

Chance.- Adelante.  
Chance.- Los únicos dispuestos a declarar.  
Chance.- Ya lo sé. Colorado, tú y Stumpy no visteis nada. No creo que os buscasen a vosotros.

26) Tres pistoleros acaban de apresar a Dude.

Chance.- Advertí a Burdette de lo que pasaría si intentaba algo. Ya ves el resultado, se ríe de nosotros. ¿Qué supones que pasará si le vamos a buscar?  
Chance.- Cierto, Dude les engañó. Sabía lo que hacía y también lo que haría Stumpy. Burdette estará furioso.

Calcula qué puede pasar si deciden ir a liberarlo.

27) Explica a Stumpy que Dude ha matado al asesino de Pat Wheeler.

Chance.- Estaba arriba.  
Chance.- Dude, de un disparo.

Responde a las preguntas que el anciano le hace sobre el hecho.

28) Llega con Dude a la cárcel, donde Stumpy vigila a Joe Burdette. Le explican que han conseguido dar con el asesino de Wheeler.



Chance.- ¿Cómo supiste que estaba allá arriba?

Chance.- O sea, que le diste cuando salió corriendo del establo.

Hace una pregunta a su alguacil y después se asegura de haber entendido bien la información.

29) Dude vuelve de vigilar el pueblo.

Chance.- ¿Ningún altercado?

Chance.- Gracias.

Quiere saber cómo han ido las cosas y le agradece su labor de vigilancia.

30) Pat Wheeler, un viejo amigo de Chance, acaba de llegar al pueblo con su diligencia. John le indica que debe desmontar y él se niega.

Chance.- Es justo lo que voy a hacer.

Responde con un hecho a la negativa tajante de Pat.

31) Junto a Pat, al frente de la diligencia, hay un muchacho joven al que no conoce.

Chance.- ¿Llevas alguno nuevo?

Chance.- ¿De dónde ha salido?

Chance.- ¿Y qué hace?

Hace preguntas para saber de quién se trata.

32) Ordena a Pat que desmonte su caballo y deje las carretas de la diligencia a la entrada del pueblo. Éste le informa de que en ellas hay un cargamento de petróleo y dinamita.

Chance.- ¿Por qué?

Chance.- Sí, más o menos.

Chance.- Claro que no.

Al conocer esta información cae en la cuenta de que es peligroso dejarlas allí.

33) Pat cree que hay algo que no va bien y pregunta directamente a Chance.

Chance.- Ahí dentro tengo a Joe Burdette.

Chance.- El mismo.

Chance.- Supongo que te habrás topado con un cortejo fúnebre.

Chance.- Esa es la palabra.

Chance.- Nada. Él no habla, actúa. Si echas un vistazo, verás que tienen cercado el pueblo. No puedo trasladar a Joe ni pedir ayuda. Esos tipos de ahí me vigilan. No muevo un dedo sin que lo sepan.

Chance.- Ya conoces a uno.

Chance.- Stumpy. Ya le has visto. Cuida de la cárcel y vigila a Joe.

Chance.- Esa es toda mi ayuda.

Éste le explica que ha encerrado a Joe Burdette por asesinato y que su hermano Nathan ha contratado a varios hombres para que sigan sus pasos.

34) Se encuentra con Pat en la cantina-hotel de Carlos.

Chance.- Pat, ¿tienes un momento?

Chance.- Ya conoces a Dude.

Chance.- Cualquiera que trate de ayudarme y se una a mí tiene muchas posibilidades de acabar muerto.

Chance.- Sí.

Se dirige a él para charlar y le explica por qué no ha nombrado más alguaciles.

35) Wheeler tiene prejuicios hacia Dude. Le considera un estorbo más que una ayuda.

Chance.- ¿Desde cuándo vienes por aquí?

Chance.- Si hubieras venido hace tres años, habrías conocido a un hombre muy distinto. Era mi alguacil. Jamás he tenido uno mejor.

Chance.- Una mujer. Apareció un día en la diligencia. No era trigo limpio, pero él estaba ciego. Intenté decírselo y casi me mata. Me dio su placa y se fue con ella. Seis meses después volvió solo. Todo el mundo empezó a llamarle el borracho. Se convirtió en...

Chance.- Durante dos años estuvo bebiendo sin parar. Se bebió su paga y todo a lo que le invitaban. Hasta ayer.

Chance.- No lo sé.

Chance.- El también tuvo que cuidar de mí en otra época.

Le hace ver que Dude no ha sido siempre alcohólico.

36) Pat quiere ayudarlo y le ofrece a algunos de sus hombres.

Chance.- No vales para esto.

Chance.- Si te crees tan bueno, ¿por qué contrataste a Colorado? Gracias, Pat, pero no quiero.

Se niega y le presenta varios hechos.

37) Los hombres de Burdette han secuestrado a Dude y le presionan para que libere a Joe a cambio de no hacer daño a su ayudante.

Chance- No esperéis nada de Stumpy. Sólo conseguiréis que mate a Joe.

Responde a sus exigencias con un hecho.

38) Dude le pide que les haga caso. Su petición forma parte de un plan.

Chance.- ¿Y después de soltar a Joe qué pasará?

Chance.- ¿Aún piensas que es lo mejor?

Chance aparenta hacerle varias preguntas para tratar de entender su posición pero sabe que trata de poner en marcha un plan.

39) Nathan llega a la cárcel y exige saber por qué han pegado a su hermano, que afirma haber actuado en defensa propia.

Chance.- Parece que no le gustó que le arrestasen por asesinato.

Chance.- Si matan a un hombre que va armado, siempre puede haber duda, pero si no es así, ¿cómo lo llamaría usted? Mire, lo sabe de sobra. De otro modo no se habría organizado así.

Al principio es irónico y después le ofrece un argumento que claramente desmonta sus afirmaciones.

40) Joe provoca a Dude. Éste le lanza una botella de cerveza. Pide al *sheriff* que haga algo.

Chance.- Eso no es nada. Estoy dispuesto a entregarle la llave de tu celda.

Responde a su petición con un hecho.

41) Nathan trata de asustarle para que libere a su hermano.

Chance.- ¿Y qué más da? Para entonces estaríamos muertos. ¿Tiene algo más que decir, Burdette?

Chance.- Más de lo que usted cree. Sólo que Joe no tiene ningún amigo, a no ser que alguien se los compre a cincuenta dólares por cabeza como el que mató a Pat Wheeler.

Le demuestra que aquello con lo que pretende inquietarlo es falso. Él mismo encontró una moneda de cincuenta dólares en el bolsillo del asesino de Wheeler.

42) Consuelo, la mujer de Carlos, los sorprende mientras observan unas polainas que son precisamente un regalo para ella. Su marido se enfada y le ordena que se vaya.

Chance.- Has sido muy duro, ¿no crees?

Trata de hacerle reflexionar sobre su comportamiento.

43) Carlos le previene sobre lo que está haciendo su amigo Pat.

Chance.- ¿Qué ocurre?

Chance.- ¿Qué ha hecho?

Hace varias preguntas para comprender lo que le está contando.

44) Carlos insiste en que debe dormir y él mismo se ofrece a vigilar su puerta mientras tanto.

Chance.- ¿Para qué vigilar? Tengo el sueño muy ligero. Cerraré con llave y apoyaré una silla en la puerta. Si alguien intenta entrar lo oiré. Oye, Carlos.

Chance.- Me quedo. Pero despiértame al amanecer.

Chance.- ¿Lo harás?

Primero rechaza su oferta con argumentos lógicos. Finalmente, tras su insistencia, acepta.

45) Hay una gran cantidad de gente concentrada en el pueblo y tiene curiosidad por saber el motivo.

Chance.- Ya, gracias. Esta mañana hay mucha gente.

Chance.- ¿Sabes por qué?

Chance.- Que venga. Seguro que ve algo.

Chance.- A mí tampoco.

Pregunta a Carlos que le explica que Nathan Burdette tiene pensado volver.

46) Ha ordenado a Carlos llevar a Feathers a la diligencia. El dueño de la cantina trata de explicarle que no ha podido.

Chance.- Vamos por partes, no entiendo nada.

Chance.- Eso es lo que quiero.

Chance.- Sí.

Chance.- Ya sé. Quiero decir ella. ¿Te dijo por qué no quiere irse?

47) Carlos regresa de su entrevista con Nathan Burdette.

Chance.- ¿Qué ha pasado? ¿Qué ha dicho?

Chance.- ¿Un intercambio?

Chance.- ¿Almacén?

Desea saber qué es lo que le ha dicho el terrateniente y formula varias preguntas.

48) El *sheriff*, Dude y Colorado se enfrentan a Nathan y sus pistoleros. A ellos se une Stumpy y, poco después, Carlos.

Chance.- Carlos, ¿qué haces aquí?

49) Se encuentra con el sepulturero, Bert, que debe enterrar a tres hombres que murieron a

manos de Joe Burdette.

Chance.- Eres el sepulturero. Entiérralos. A la entrada del pueblo hay otro. El Condado pagará la factura.

Chance.- Nada, Bert. Haz el favor de llevar esas armas a la cárcel.

Le indica qué hacer.

50) Uno de los mercenarios acaba de asesinar a Pat Wheeler delante de él y de Dude. Ha huido y deciden ir en su busca.

Chance.-Ve al otro lado y cúbreme cuando entre.

Chance.- Por la puerta. Si se zafa de mí y sale, es tuyo.

Chance.- Desde luego.

Chance.- Sí, ¿dónde está?

Chance.- ¿Pasó por aquí y fallaste?

Chance.- No te preocupes, yo le dejé escapar.

Chance.- ¿Cómo lo sabes?

Chance.- ¿Crees que podrás reconocerle?

Chance.- ¿Estás dispuesto a entrar a buscarle?

Chance.- Escucha esto. Allí habrá al menos diez hombres de Burdette.

Chance.- Tú entra por detrás. Yo iré por delante.

Hace preguntas e indica qué pasos dar para conseguir encontrar al asesino.

51) El *sheriff* y sus hombres se enfrentan a Nathan Burdette y sus secuaces cerca de un río. Al final, Stumpy se presenta.

Chance.- Tú quédate ahí, se lo diré yo. Echa las balas. ¡Stumpy vete de ahí!

Stumpy debe moverse cuanto antes del lugar en el que está si no quiere perder la vida. Se ha situado al lado de un carro con dinamita.

52) Burdette y sus pistoleros se han escondido en una casa en ruinas que utilizan como trinchera. John y los suyos les disparan mientras Stumpy les arroja dinamita que ha encontrado en un carro.

Chance.- Tira un cartucho un poco más lejos.

Chance.- Procura tirárselo con más fuerza.

Chance.- ¡Tíralo!

Chance.- Apunta mejor.

Chance.- ¿No puedes tirarlos más lejos, Stumpy?

Chance.- No me parece tan grave. Tíralo.

Explica al anciano cómo debe lanzar la dinamita para que ésta cause un mayor daño a sus enemigos.

53) Dude se ocupa de enfrentarse a Joe Burdette. Colorado y Chance disparan al resto de pistoleros.

Chance.- Él sólo puede con Joe.

Chance.- Lo tiene a punto.

Chance.- No te muevas de ahí. Te tiraremos un revólver.

Chance.- Espera a que empecemos a disparar. Así podrás cogerlo. Vamos a hacer ruido.

Chance.- ¡Demasiado!

Chance.- ¡No podemos dejar que crucen el río! ¡Vendrían por detrás!

Chance les explica cómo deben actuar para conseguir vencerles.

54) Los hombres de Burdette tienen a Dude. Decide poner en marcha una nueva estrategia.

Chance.- Eso depende de Burdette.

Chance.- Carlos localiza a Burdette cueste lo que cueste. Dile que quiero hablarle. Que decida él dónde y cuándo. Dile que es importante.

Chance.- Estaré en la cárcel.

55) Dude acaba con el asesino de Wheeler. Stumpy le felicita.

Chance.- Por una vez tienes razón, Stumpy. Estuviste muy bien, Dude. Como en los viejos tiempos. ¿Y sabes por qué reaccionaste así? Porque se rieron de ti. El borracho haciendo el héroe. Les sorprendiste. La próxima vez será distinto. La próxima vez dispararán y luego se reirán.

Chance.- Sabes que será así.

Chance.- No estoy de acuerdo. Tuvo que ir a rematarlo.

Chance no comparte la opinión de Stumpy. Considera que Dude ha puesto su vida en peligro y para ello se basa en un hecho objetivo: se enfrentó solo a una decena de hombres.

56) Dude acaba de renunciar a su puesto. El *sheriff* le habla de su nuevo alguacil.

Chance.- Por fin conozco a un chico inteligente.

Chance.- Creo que sí. Sobre todo porque no necesita demostrarlo.

Chance.- Es muy posible, aunque no quisiera averiguarlo.

Chance.- Está claro. Abandona.

Chance.- Como si se bebe la botella.

Sus alabanzas a Colorado son en realidad una crítica a Dude. Contrapone la prudencia del primero frente a la temeridad del segundo. Sin embargo, no podemos olvidar que su objetivo es que Dude responda como un Adulto.

57) Dude ha apresado a varios de los colaboradores de Nathan.

Chance.- Lo mejor es esperar.

Explica a Stumpy qué deben hacer para conseguir vencerles.

58) Pat Wheeler quiere prestar su ayuda al *sheriff*.

Chance.- Ya has hablado demasiado, Pat.

Chance.- Aunque aceptaran, ¿qué conseguiría? Son un montón de aficionados preocupados por sus mujeres y sus hijos. Burdette tiene más de treinta matones a sueldo. Lo único que les importa es que les paguen. No, Pat. Eso sólo serviría para ofrecerles más blancos, caerían como moscas. Burdette no lo vale, no vale que se pierda una sola vida.

Tras calcular posibilidades, decide rechazarla.

59) Joe provoca a Dude y después a Stumpy.

Chance.- No eres tan inteligente como tu hermano, Joe. Él ha comprendido que Stumpy está fuera y tú metido entre rejas. Por si te queda alguna duda, voy a aclarártela. Si alguien entra aquí por la puerta y trata de sacarte, antes de que lo consiga, habrás sufrido un grave accidente.



Expone lo que le puede ocurrir en caso de que su hermano Nathan decida asaltar la cárcel para que se fugue.

60) Chance y sus hombres se enfrentan a Nathan y sus pistoleros. Han decidido hacer un intercambio: Joe por Dude.

Chance.- Una palabra más y te volveré a encerrar. Hasta luego, Stumpy.

Chance.- Párate ahí Joe. Ve al granero. Siéntate y espera en esos sacos.

Chance.- Sal Joe. Irás hacia el almacén, despacio. Si te digo que te pares, párate o te detendré yo.

Chance.- Adelante. Despacio.

Toma decisiones

61) Carlos prepara las cosas del *sheriff*.

Chance.- No, de momento no. Cuando lo tengas todo, avísame. Estaré arriba.

B) *El Adulto de Feathers*

1) Chance quiere saber por qué Feathers ha bajado de la diligencia y está ahora en la cantina de Carlos.

Feathers.- Las diligencias no suelen tener baño.

Le ofrece un motivo lógico y emplea un tono irónico.

2) Chance la acusa de haber cogido los ases de la baraja de cartas para vencer y llevarse el dinero de los demás jugadores.

Feathers.- ¿Y por qué se dirige a mí?

Feathers.- ¿Ha hablado con él?

Le plantea varias cuestiones para entender por qué la acusa y hacerle ver que está equivocado.

3) El *sheriff* quiere que se marche cuanto antes porque cree que es una timadora.

Feathers.- ¡Vaya! ¡Qué fácil! Le entrego el dinero y me largo. No voy a ser tan dócil, *sheriff*. Me ofende que no haya preguntado antes si tengo esos ases.

Feathers.- Eso es algo que tendrá que demostrar. Y el único modo es registrándome.

Feathers.- Demuéstreme que tengo esas cartas.

Feathers.- Permita que lo dude. Le da vergüenza, ¿no es así?

Responde con hechos a sus acusaciones.

4) Colorado explica que el hombre del chaleco de cuadros es el responsable del timo. A pesar de ser inocente, Chance no se fía de ella porque vio su foto en un cartel de “Se busca”.

Feathers.- Sigue pensando lo de ese cartel, ¿eh, *sheriff*?

Feathers.- No sintiese vergüenza y usted sí.

Cree que no confía en ella y se asegura de estar en lo cierto.

5) Después del incidente de la partida de cartas se encuentran en la cantina.

Feathers.- Eso pienso yo de usted. Tenemos que hablar.

Le explica que hay un asunto que tratar.

6) Hablan sobre el asesinato de Pat Wheeler, un viejo amigo de Chance que murió por ofrecerle su ayuda, y de su profesión.

Feathers.- Sí, gracias. El último. Fue una pena lo del señor Wheeler. Carlos dice que eran amigos.

Feathers.- Si, me lo dijo. Dígame, ¿cómo llega un hombre a *sheriff*?

Feathers.- Eso suena muy triste.

Feathers.- Bueno, satisfecha mi curiosidad. Usted cambia a tiempo.

7) Chance está molesto porque no quiere que trabaje en la cantina pero no lo reconoce.

Feathers.- Sin embargo, no te gusta.

Feathers.- No lo sé, y tampoco sé por qué te enfadas.

Feathers.- Lo estás.

Ella trata de hacerle ver que sabe que está enfadado y que no lo entiende.

8) Le propone al *sheriff* cederle su habitación por una noche.

Feathers.- Otro día. Hoy estás de mal humor.

Feathers.- Bien, bien. No te preocupes. Tengo una idea mejor. ¿Por qué no duermes en mi cuarto? Si vienen a buscarte, aquí no entrarán. Además, tendrías tiempo de reaccionar. Piénsatelo, mi cama es muy cómoda. Sólo es una idea. Tú verás. ¡Y no estés de mal humor!

Le ofrece razones para apoyar su propuesta.

9) Varios pistoleros han tendido una trampa a Dude y lo han apresado.

Feathers.- ¡Se han ido! ¡Salieron corriendo al oír los disparos! ¡Salieron por detrás! Tenían los caballos preparados!

Informa a Chance de lo ocurrido.

### C) *El Adulto de Dude*

1) Chance y Dude están vigilando el pueblo cuando observan a unos hombres sospechosos.

Dude.- Esos dos siguen ahí.

Dude.- ¿Qué tal si los encerramos?

Propone llevarlos a la cárcel por si se trata de dos de los mercenarios de los Burdette.

2) Dude intuye que la ronda es sólo una excusa para tratar de calmar su ansiedad.

Dude.- ¿Salimos por alguna razón especial?

Dude.- ¿Y no es así?

Dude.- Lo haces por mí, claro.

Hace varias preguntas a Chance y finalmente le explica lo que piensa.

3) Tratan de dar con el asesino de Wheeler que se ha escondido en el bar de Charlie.

Dude.- Hace un rato que se fue... ¿No es ese que viene por ahí?

Dude.- ¿Por dónde entrarás?

Dude.- Es inútil que te diga que te calmes, ¿no?

Dude.- Me lo suponía. Dame un minuto.

Dude.- ¡John! ¿Ocurre algo? Se ha escapado. ¿Estás bien?

Dude.- No sé. Salió corriendo y no pude ver dónde...

Dude.- ¡Esto está muy oscuro, pero quizá le haya herido!

Dude.- Todavía no ha escapado. Seguro que se ha metido en la taberna y sigue allí.

Dude.- Aún llegué a ver cómo se movían las puertas. Soy un experto en eso.

Dude.- Pues claro.

Dude.- Puede que más.

Gracias a la capacidad de observación de Dude consiguen atraparlo. Se fija en que justo delante de la cantina hay un charco grande con barro. El asesino ha tenido que pisarlo para entrar dentro.

4) Informa a Chance de cómo le ha ido el día.

Dude.- Hola John. No sirve de nada ir por ahí con esta oscuridad. Me cazarían como a un pato.

Dude.- Fue todo como la seda.

Dude.- Uno de sus matones se puso nervioso.

Dude.- Resistirse, pero conseguí que entrase en razón. Fue fácil. Y aquí, ¿qué?

Dude.- Una canción mexicana. Yo la había oído antes.

Dude.- La diligencia ha salido a su hora. La escolté hasta el otro valle. El juez no llegará antes de seis días.

Se limita a explicarle qué es lo que ha hecho de forma objetiva.

5) Cree que Chance está en peligro.

Dude.- ¿Qué ha pasado? ¡Oí disparos!

Dude.- ¿Lo hiciste?

Le hace varias preguntas para confirmar sus sospechas.

6) Chance quiere saber cómo ha conseguido descubrir quién era el asesino de Wheeler.

Dude.- Estaba herido y su sangre goteó en el vaso y allí no había nadie con barro en las botas. Casi vuelvo a beber.

Explica que se dio cuenta de dónde se escondía el asesino al ver que varias gotas de sangre caían en una jarra de cerveza desde la planta superior de la cantina. Además, el asesino tuvo que pisar el barro del charco que estaba justo delante de la puerta para entrar. Por tanto, sus botas, tenían que estar manchadas de barro.

7) En un momento de angustia, anuncia que deja su trabajo como alguacil. Ahora abandona la idea.

Dude.- Regresaré a mi puesto. Aquí, de momento, no me necesitáis.

Explica a sus compañeros que va a vigilar porque en la cárcel no es útil.

8) Chance se ha marchado al bar de Carlos a ver a Feathers. Stumpy le pregunta si cree que está enamorado de ella.

Dude.- Creo que sí. Pero él no lo sabe.

Dude.- Eso parece.

9) Regresa de vigilar el pueblo.

Dude.- En el pueblo no queda un solo hombre de Burdette, excepto esos dos. Se han largado. No creo que haya problemas.

Dude.- De nada, hombre. ¿Qué hacemos con esos dos? ¿Los trasladamos o esperamos al juez?

Informa a su jefe de cómo están las cosas y le pregunta qué hacer con los hombres de Burdette que ha capturado.

10) Pat explica a Chance que lleva dinamita en una de las carretas.

Dude.- ¿Por qué no las llevan al río, junto al almacén? Si estallan no se perderá gran cosa.

Sugiere qué hacer para que no se produzca ningún accidente.

11) Ha capturado a varios mercenarios.

Dude.- ¡Eh, John! ¿Qué hago con todos estos? ¿Les quito las armas?

Consulta a Chance antes de dar el siguiente paso.

12) Pide a su jefe que libere a Joe.

Dude.- ¡Por favor, John, date por vencido! Ve con ellos a la cárcel y dile a Stumpy que suelte a Joe!

Dude.- ¡No podemos hacer otra cosa! Stumpy no podrá aguantar. No tiene agua ni comida y está sólo. No tiene a nadie que le ayude. Lo sensato es ceder.

Dude.- ¡Claro que lo sé! ¡Esto es lo mejor! Haz lo que dicen.

Dude.- ¡Por supuesto que sí!

Su tono y sus palabras indican que actúa desde el NA y el NR pero finge. Sabe que Stumpy no dejará salir a Joe bajo ningún concepto. Tiene un plan: ir hasta la cárcel y, una vez allí, con la ayuda de Stumpy, reducirlos.

13) Charlie, el dueño del bar en el que se ha escondido el asesino de Wheeler y algunos de sus clientes, lo humillan. Le ofrecen una jarra de cerveza para hacerle ver que él sólo sabe estar borracho.

Dude.- Tienes razón, necesito un trago.

Aparentemente, se mueve desde el NA, dándoles la razón pero es una estrategia con la que ganar tiempo.

14) Nathan y sus pistoleros quieren entrar en el pueblo.

Dude.- Tom, deja ahí el revólver y cógelo cuando te vayas.

Dude.- Si quieren seguir, tienen que dejar las armas.

Dude.- Eso es una tontería Burdette y usted lo sabe. Deje las armas porque sería el primero en caer.

Dude.- ¡Harry: no sigas avanzando! (Disparo).

Dude.- Dejen sus armas allí. Cuando se vayan pueden recogerlas.

Dude.- Por favor, Burdette, siga. No tenemos nada más que hablar.

Les explica cómo deben actuar y se domina ante Burdette, que trata de provocarle.

#### D) *El A de Stumpy*

1) A Dude le está resultando duro dejar el whisky.

Stumpy.- Ese chico está sufriendo mucho. Le está dando vueltas a lo que se ha hecho a sí mismo y... Bueno, una pena.

Comenta con Chance cómo se encuentra el alguacil.

2) Quiere saber si los hermanos Burdette están preparados para ir contra ellos.

Stumpy.- ¿Intentarán algo esta noche?

Stumpy.- No lo había pensado. ¿Qué crees que pasará?

Plantea varias preguntas objetivas.

3) Comenta lo bien que se está dentro de la prisión ya que, fuera, los pistoleros de los Burdette esperan el menor descuido para atraparlos. Esto da una idea a Chance: es mejor permanecer encerrados con el asesino que pasearse por el pueblo esperando a ver cómo actúa Nathan Burdette.

Stumpy.- ¿En qué?

Stumpy.- ¿De qué hablas?

Stumpy.- Sí, si coméis lo que yo.

Stumpy.- Hay suficiente. Necesitaremos mantas, tabaco y cerillas, a no ser que tengas tú.

Al principio, no entiende lo que su jefe le plantea. Después, le informa de las provisiones con las que cuentan.

4) Chance le explica que ha decidido ir a rescatar a Dude.

Stumpy.- Pero a ti y a Dude no os dejarán en paz.

Stumpy.- No podréis salir del pueblo. Lo tienen cercado. Cuando hagas el cambio y vuelvas con Dude os matarán.

Stumpy.- Muy bien, ¿pero por qué arriesgarlo todo?

No está de acuerdo con su punto de vista y le plantea dudas lógicas.

5) Chance le indica cómo debe lanzar los cartuchos de dinamita.

Stumpy.- No empieces a protestar. ¿Qué harías si no estuviera yo aquí para tirarlos?

Stumpy.- Sí, serías capaz. ¿Listo?

Él responde a su orden con una pregunta y después sigue colaborando con Joe en el ataque a la posición de sus enemigos.

6) Chance y Dude llegan a la cárcel después de que el segundo lograra encontrar y dar muerte al asesino de Wheeler.

Stumpy.- ¿Te metiste en el bar donde estaban los hombres de Burdette? Tú estás loco. Y tú también. ¿Qué pasó?

Stumpy.- ¿Quién le dio?

Les hace varias preguntas para entender qué ha ocurrido.

7) Dude le pide que le preste su pistola.

Stumpy.- No, no te dejo que le hagas nada a mi revólver, podría dispararse solo. Búscate otro. ¿Por qué no le das los suyos?

Responde con una negativa apoyada en un argumento.



8) Dude se burla de Chance porque cree que está enamorado.

Stumpy.- ¿Qué estás diciendo? Chance no necesita que cuiden de él. ¿Qué pasa?

Stumpy.- Oh, no creo.

Stumpy.- ¿En serio crees que se ha enamorado?

Hace varias preguntas para entender por qué su compañero ha llegado a esa conclusión.

9) El *sheriff* acaba de llegar a la cárcel y Stumpy, que está vigilando a Joe Burdette en su celda, le recibe.

Stumpy.- ¿Ya empezamos? Nunca estás contento. Yo sólo quería ayudarte.

Stumpy.- No te gustaría. ¿Qué crees, que a mí me hace ilusión? Nunca piensas en mí. Aprende la lección,

Dude. Este egoísta sólo piensa en él.

Stumpy.- ¡No soy tonto!

Stumpy.- Sí, están arregladas y bien cerradas. Aquí no puede entrar nadie, ni siquiera un poco de aire.

Stumpy.- Todo esto no puede acabar bien. ¡Si sigo aquí encerrado con Joe Burdette, acabaré yo siendo un asesino! ¿Me estás oyendo, Joe?

Responde a Chance con hechos e ironiza al referirse a Joe.

10) Pregunta a Chance cuándo cree que los Burdette estarán listos para atacarles.

Stumpy.- Esa no es una respuesta.

Stumpy.- Lo que quiero saber es cuándo.

Stumpy.- ¿Por qué le has dejado ir? Estaría mejor encerrado.

Stumpy.- Algo habrás pensado porque si no...

No está conforme con la información que le proporciona el *sheriff* y se lo hace saber.

11) Stumpy no comprende la actitud que Chance tiene hacia Dude.

Stumpy.- No, no creo que lo haga. ¿Por qué diablos te estás metiendo siempre con él?

Stumpy.- No, le di el que quedaba a Dude. Parece una chimenea. Deberías comprar más. ¡Te he preguntado por qué te metes siempre con él!

Stumpy.- Quizá. Tú le conoces mejor que yo y sé que no le harías daño.

E) *El A de Colorado*

1) La diligencia que conduce Pat Wheeler llega al pueblo. El *sheriff* y su ayudante los paran y les indican que deben desmontar. Chance pregunta a Pat por la identidad de su acompañante.

Colorado.- Yo sé hablar, *sheriff*. Pregúnteme a mí.

Colorado le habla desde un Adulto asertivo.

2) Es la primera vez que ve a John y éste quiere saber quién es.

Colorado.- Voy de escolta.

Colorado.- ¿Qué edad hay que tener, *sheriff*?

Tras un comienzo tenso, le explica por qué acompaña a Pat. En su pregunta hay cierto tono irónico.

3) Su patrón quiere que ayude al *sheriff* a enfrentarse a los Burdette.

Colorado.- Puede. Pero hay algo que aún se me da mucho mejor, no entrometerme. No se ofenda, *sheriff*.

Responde a su demanda con un hecho.

4) Wheeler es asesinado por uno de los pistoleros.

Colorado.- ¿Usted no?

Colorado.- Le ayudaré, *sheriff*.

Trata de explicar a Chance que ahora sí está dispuesto a luchar porque quiere vengar la muerte de su patrón.

5) Dude atrapa al asesino y le da muerte.

Colorado.- ¿Han matado al asesino de Wheeler?

Colorado.- Gracias, Dude. Le enterraremos mañana. Ahora está en la funeraria. Sus papeles y el dinero. Menos sesenta que me debía.

Colorado.- Tiene razón. No he caído en eso.

Colorado.- ¿Eso incluye las carretas?

Confirma que el pistolero está muerto y se informa de cómo arreglar los asuntos económicos de Pat con el *sheriff*.

6) Explica a Chance que es el forastero el que trucó la baraja de cartas.

Colorado.- Ella no tiene las cartas, si es eso lo que busca.

Colorado.- Creo que las tiene el del chaleco claro.

Colorado.- Quedamos en que le avisaría si ocurría algo. Está avisado. Voy a actuar.

Colorado.- ¿Van a venir?

Ha estado observando el juego y ha descubierto quién es el que ha hecho trampas. Se lo comunica a Chance y le pide que lo acompañen para demostrar su afirmación.

7) Va a ver al *sheriff* para saber cómo le fue con Nathan Burdette.

Colorado.- Buenas noches.

Colorado.- Tenía curiosidad. ¿Qué pasó con Burdette?

Colorado.- ¿Habló con usted?

Colorado.- ¿No le dijo nada?

Colorado.- Porque ahora le está hablando. ¿Oye esa música? El mandó tocarla.

Colorado.- Se llama *Degüello*. Una canción del sur. Los mexicanos se la tocaron a los tejanos cuando les acorralaron en El Álamo.

Colorado.- Estuvo sonando hasta que acabó todo. ¿Se da cuenta, *sheriff*?

Colorado.- Seguirá sonando.

Colorado.- Supuse que quería saberlo.

Colorado.- He oído algunas cosas muy interesantes.

Colorado.- Todos comentan lo que le dijo a Burdette que ocurriría si intentaba asaltar la cárcel. Burdette no se lo esperaba. Confieso que yo tampoco.

Colorado.- No. Si estuviese en su lugar habría dicho algo parecido. Burdette no se arriesgará por miedo a que lo

haga

Colorado.- Aunque no se confíe, tal vez lo intente.

Colorado.- Claro. Sírvase. ¿Siempre va con el rifle, *sheriff*?

Colorado.- ¿Y por qué lo lleva?

Colorado.- Al menos tendrá cerillas.

Hace varias preguntas para informarse, explica a Chance que la música que suena es un mensaje de amenaza de Nathan y le da su opinión sobre su nueva estrategia.

8) Salva al *sheriff* de un ataque de varios pistoleros de Burdette.

Colorado.- No.

Colorado.- Sólo que si me juego la vida prefiero que me paguen. ¿Me dará una estrella?

Colorado.- Lo siento, aunque eso no es asunto mío.

Le explica que ya que se arriesga es lógico que sea alguacil.

9) Tras la ayuda prestada a Chance, éste le nombra alguacil.

Colorado.- Lo juro.

Colorado.- Bien, *sheriff*. ¿Cuál es la primera?

Colorado.- Pienso en dónde me he metido.

Responde a las preguntas de su nuevo jefe.

10) John quiere liberar a Dude solo.

Colorado.- A mí también me gustaría decir algo.

Colorado.- Usted y Dude son los únicos testigos.

Colorado.- Cuando le libere, Joe seguirá viviendo en el pueblo. Y usted también. Sin Joe entre rejas, despídase. Nada les detendrá.

Colorado.- Eso no me preocupa.

Colorado le explica los riesgos que entraña su idea.

11) Participa junto a Chance, Stumpy, Dude y Carlos en la lucha contra los hermanos

Burdette y sus mercenarios.

Colorado.- Pues parece que se le resiste.

Colorado.- Lo consiguió. Sí señor.

Colorado.- Yo se lo tiraré.

Colorado.- ¡Esto empieza a animarse!

Colorado.- ¡Están saliendo! ¡Dos han llegado a la cabaña!

Colorado.- Desde aquí poco podemos hacer.

Realiza observaciones sobre lo que ocurre.

12) Está con Feathers en la cantina de Carlos cuando ven que Chance es apresado por los hombres de Nathan. Feathers le pide que haga algo.

Colorado.- Si salimos es hombre muerto.

Él le ofrece una razón lógica para no actuar en ese momento.

13) Feathers está triste y angustiada. Se ha quedado en el pueblo porque está enamorada de Chance, pero no está segura de lo que siente él por ella.

Colorado.- En absoluto.

Le explica a Colorado cómo se siente y le pide consejo. Él se lo ofrece.

14) Tres de los pistoleros a sueldo de Nathan huyen a caballo con Dude como rehén.

Colorado.- ¿No les seguimos?

Colorado.- Tiene razón. Ahora estamos en desventaja.

Hace una sugerencia al *sheriff* en forma de pregunta y, al escuchar su respuesta, entiende que lo mejor es esperar.

15) Se enfrentan a Nathan y sus mercenarios.

Colorado.- Chance, Stumpy no está bien ahí, esa carreta tiene dinamita.

Explica al *sheriff* por qué el anciano debería cambiarse de lugar.

#### **5.4.1.4 El Niño Natural**

A. *El NN de John T. Chance*

1) Mientras discuten sobre si Feathers ha hecho o no trampas en la partida, él le pide que se vaya cuanto antes del pueblo. Ella insiste en que la registre para encontrar los supuestos ases de la baraja que ha escondido.

Chance.- ¿A usted?

Está sorprendido por la idea que acaba de plantearle. No se la esperaba. Al mismo tiempo se siente intimidado, algo que se refleja en su expresión facial.

2) Feathers le cuenta por qué decidió no marcharse en la diligencia y le propone iniciar una relación.

Chance.- Si no estuviese metido en esto, todo sería distinto, no lo dude.

Chance.- Yo...

Él le expresa lo que piensa y después no sabe qué decir. Se siente azorado al tener que hablar de sentimientos.

3) Feathers dice que se arrepiente de quedarse en el pueblo.

Chance.- Hiciste bien.

Chance.- Me alegra que no te fueses.

Él expresa lo que siente.

4) Le pregunta a Feathers si se arrepiente de quedarse a su lado.

Chance.- ¿Y tú?

Chance.- ¿Por qué no hablas más claro?

Chance.- Hay alguien aquí que me está diciendo algo.

Ella responde a su pregunta con un beso. Dude les interrumpe y él explica que está hablando con alguien, pero ambos, Chance y Feathers, saben a que se refiere cuando dice “hablar”.

5) Su alguacil le explica que Feathers se marcha esa misma noche del pueblo.

Chance.- ¿Sí?

Chance.- ¿Qué?

Chance.- Pues... No, aún no he tenido ocasión.

Chance.- ¿Se va en la diligencia?

Acepta que le aconseje y expresa tristeza y sorpresa cuando conoce la noticia.

6) Feathers le pide que le diga por qué no quiere que cante con ese vestido puesto.

Chance.- No quiero que nadie te vea así, excepto yo.

Reconoce lo que siente.

7) Chance y Dude hablan sobre Feathers.

Chance.- ¿Y la experiencia que adquiriste con cierta dama?

Chance.- Lo celebro. Me estaba cansando de cuidar de ti.

Chance.- Me voy, no os aguanto.

Le pregunta a Dude por la relación fallida que le llevó a beber, bromea y, desde el humor, se queja del trato que le dan.

8) Stumpy se acerca hasta el lugar en el que Chance, Colorado y Dude se enfrentan a Nathan y sus hombres. Poco después, llega Carlos.

Chance.- Y ahora, ¿quién falta?

El *sheriff* bromea. Ha manifestado que no quiere ayuda de nadie. Sin embargo, los cuatro luchan junto a él.

9) Feathers se dispone a bajar al *saloon* para interpretar su número.

Chance.- ¿A dónde vas?

Chance.-No puedes.

Chance.- Porque soy el *sheriff*. Y si sales así en público te arrestaré.

Chance.- Está bien, está bien.

Chance.- Quítate eso. No creo que tenga tanta importancia. Te espero fuera.

No se ha atrevido a preguntarle a Chance si está enamorado de ella y se ha vestido con un traje provocativo para ver cuál es su reacción. Cree que si él se molesta por la indumentaria que va a lucir en el espectáculo es porque siente algo. Se lo explica a Chance y él decide actuar como ella espera. A través del humor le confirma que la quiere.

#### B. *El NN de Feathers*

1) Feathers sube al segundo piso de la cantina y se encuentra a Carlos y al *sheriff* con una prenda íntima femenina en las manos.

Feathers.- Perdonen ustedes, estoy buscando... ¿Esa prenda tan bonita no será para usted?

Feathers.- Tan sólo estoy buscando una toalla. Quisiera darme un baño.

Trata de iniciar una conversación con ambos y gasta una broma a Chance.

2) Feathers bromea de nuevo.

Feathers.- Olvida su precioso calzón.

Continúa empleando su sentido del humor.

3) Hablan sobre su matrimonio y la vida que solía llevar.



Feathers.- Entonces no lo era. Eso fue luego. Cuando cambió su suerte. Tal vez por culpa mía. Demasiados regalos.

Feathers.- Yo no. Él. Él fue quien me dejó. Le pillaron como al del chaleco claro. Pero no tuvo tanta suerte, le mataron.

Feathers.- Se equivoca, *sheriff*. Fue maravillosa. Me gustaba el juego, viajábamos mucho, vivíamos a lo grande. No supe que era un tramposo hasta aquel día. Quizá no me lo dijo porque temía que le abandonase.

Feathers.- Hace unos cuatro meses. Desde entonces, apenas saco para pagarme la diligencia.

Feathers.- No tengo casa.

Feathers.- Donde no tengan ese cartel. Siempre que me lo encuentro me pongo un poco nerviosa.

Feathers.- ¡Vaya!

4) Chance se dirige a Feathers en un tono agresivo para preguntarle cómo ha pasado la noche.

Feathers.- ¿Quién? ¿Yo?

Ella se sorprende de su actitud.

5) Decide permanecer en el pueblo y no toma la diligencia como tenía pensado.

Feathers.- Yo... no sé qué ha pasado. Lo tenía todo a punto. Carlos me dijo que la diligencia iba a salir y, de repente, alguien gritó que no iba. El grito lo di yo. Supongo que querrá saber por qué no me he ido, ¿eh, *sheriff*? Ni siquiera sé cómo se llama usted.

Feathers.- Ted de tragedia.

Feathers.- He vuelto a sacarle de quicio ¿eh, John Ted? No me obligue a decirle por qué me quedo. No seré ninguna carga, ni siquiera un estorbo, sólo estaré aquí. No me debe nada y así será cuando todo termine. Entonces, dígamelo y tomaré la diligencia. No, no hará falta que me lo diga, cuando todo acabe me marcharé. ¿Le parece bien, John Ted? No tiene que decidirlo ahora si no quiere, pero no siga callado.

Feathers.- Eso es lo que quería oír. La segunda vez me ha gustado más. Resulta mejor entre dos.

Expresa lo que siente por él y le propone iniciar una relación.

6) Se lamenta por no haberse marchado en la diligencia y Chance le dice que hizo bien en quedarse.

Feathers.- ¿Eh?

Está sorprendida. Es la primera vez que el *sheriff* manifiesta su opinión sobre el tema.

7) Quiere saber qué piensa él de que estén juntos.

Feathers.- ¿Estás arrepentido?

Feathers.- Sé un modo fácil de decírselo.

Feathers.- Ya te lo acabaré de decir más tarde.

Ella le demuestra su punto de vista con un beso. Cuando Dude les interrumpe, le hace ver que ya continuarán más tarde.

8) Chance le dice que la arrestará si va a cantar con el vestido que lleva puesto.

Feathers.- Abajo

Feathers - ¿Por qué no puedo bajar?

Feathers.- Oh... Oh... John Ted... Oh, no sabes cómo deseaba que lo dijeras. Creí que nunca... Tienes una forma tan rara de decir las cosas.

Feathers.- Que cuando creo que vas a decir una cosa dices otras.

Feathers.- No, no. No es necesario. Me cambiaré aquí detrás. Quiero que me hagas compañía. Ahora se acabaron los problemas, ¿no? Estoy un poco nerviosa. Verás, no ha sido nada fácil volverme a vestir así, hacerte reaccionar, fingir que me iba. Creí que nunca lo dirías.

Feathers.- Que me quieres.

Feathers.- Significa lo mismo. Tú lo otro no serías capaz de decirlo. Somos tan distintos, tendré que acostumbrarme. Te advierto que me paso el tiempo hablando.

Feathers.- También te acostumbrarás. Más te vale porque no me gusta hablar sola... Dime una cosa, sé sincero. ¿Por qué no querías que me lo pusiese?

Feathers.- Eres un encanto. Ya vas aprendiendo. Entonces, ¿lo guardo y me lo pongo sólo para ti?

Ella lo interpreta como una declaración amorosa y se alegra de saber lo que siente por ella. Reproduce lo que le pasa por la cabeza y lo que siente en esos momentos.

9) Ayuda a Chance a librarse de los pistoleros de Nathan. Después, pide consejo a Colorado.

Feathers.- Me alegro. Los nervios se me han puesto en el estómago.

Feathers.- Quiero que seas sincero. Anda, mírame. ¿Te parece que estoy loca, que soy una idiota?

Feathers.- Estás equivocado.

Feathers.- Sí. Estás equivocado porque en realidad soy una idiota. Si no lo fuese, no me habría quedado en este pueblucho, ni me habría metido en esto. Me dijeron...

Le confía lo que piensa y siente, sus dudas y temores.

10) Le explica a Chance que esa noche cantará y bailará en la cantina de Carlos.

Feathers.- Hola, John Ted. Este lazo se me está resistiendo. Ya está. Bueno, ya terminó todo, ¿no?

Feathers.- Lo llevaba cuando trabajaba.

Feathers.- Oh, porque hoy es una gran noche y en el hotel habrá un espectáculo. Incluso voy a cantar.

Feathers.- Forma parte del número. Este vestido y tener las piernas bonitas ayuda bastante. ¿No te gusta?

Feathers.- Pero no quieres que me lo ponga.

Feathers.- ¿Te parece que enseño demasiado?

Habla desde su N porque su objetivo es que Chance le diga lo que siente por ella. En lugar de preguntárselo directamente, finge que va a salir al escenario con un vestido provocativo para ver cuál es su reacción.

11) Ayuda a Chance a deshacerse de los hombres de Burdette que los han acorralado. Después, bebe unas copas de whisky para tranquilizarse.

Feathers.- Claro, claro. Gracias a la heroína que tiró una maceta por la ventana para que matasen a tres hombres, ¿o han sido cuatro? ¿Por qué me obligaste a hacerlo?

Feathers.- Me obligaste, ¿verdad Colorado? Jamás habría pactado con Nathan Burdette. Él no. Antes que eso, este terco se dejaría matar. No tuve elección.

Feathers.- Tú jamás habrías abierto la cárcel, John Ted. Por eso decidí ayudarte. Aunque a ti no te gusta que te ayuden, claro. Es cierto, tú no me obligaste. Fue idea mía. Como fue idea mía quedarme. Tú me dijiste que me fuese en la diligencia.

Feathers.- ¡Oh! ¿Por qué? ¿Por qué me dices ahora esas cosas? Tú... ¡Completamente loco! ¡Y yo también! ¡Y tú también, Colorado, por meterte en esto! ¡Tú tienes... menos motivos que yo! Me voy, no quiero hacer más el ridículo. Aunque no sé por qué me voy, porque estáis como cabras. Además, creo que nos llevamos muy bien. Es igual, me voy. Sois unos tontos. Sois un par de insensatos.

Se siente culpable por haber participado en la muerte de cuatro hombres. Está bajo los efectos del whisky y muestra sus emociones.

### C) *El NN de Dude*

1) Chance le hace ver a Dude que él no es el único en el mundo que ha tenido resaca. Poco después, le explica cómo debe vigilar.

Dude.-No, pero podría patentar las mías.

Dude.- Si quieres te llevo de la mano.

Dude.- Sí, papá.

Demuestra tener un sentido del humor algo irónico, propio de otros personajes hawksianos como Hildy Johnson o Slim, protagonistas de *Luna nueva* y *Tener y no tener*, respectivamente.

2) Dude ha conseguido acabar con la vida del asesino de Pat Wheeler. Stumpy lo ve como una muestra de que sigue en forma pero Chance no opina lo mismo.

Dude.- Eso es lo que me gusta de ti. Siempre dando ánimos.

Bromea.

3) Le lanza una cerveza a Joe Burdette que le ha provocado recordándole cómo se ha humillado recogiendo monedas en las escupideras.

Dude.- Yo diría más bien que la he fallado. No, no quiero más.

En un primer momento experimenta ira pero después su tono y su expresión revelan tristeza.

4) Han conseguido vencer a los Burdette y a sus mercenarios. Ahora tienen tiempo de preocuparse de otros asuntos. Hablan sobre Feathers y las relaciones amorosas en general.

Dude.- Verás. Es bueno olvidar. A veces no resulta fácil. Aquello pasó. Hay que olvidar y yo lo he conseguido, creo. No necesito beber.

Reconoce cuál es el motivo que le llevó a beber: el desamor. En otro momento del filme,

Chance le explica a uno de sus amigos, Pat Wheeler, que Dude se enamoró de una mujer y se marchó a vivir con ella a otro lugar. Seis meses después regresó siendo un alcoholico.

5) Chance le entrega los revólveres que él creía perdidos.

Dude.- Yo los vendí.

Dude.- John, no sé...

Con este gesto el *sheriff* demuestra que ha tenido fe en que Dude saldría de su alcoholismo. Compró las pistolas que su ayudante empeñó y las guarda para entregárselas en el momento en que se recupere. Dude está sorprendido y conmovido ya que no se lo esperaba.

6) Se demuestra a sí mismo que puede prescindir del alcohol. En lugar de beberse un vaso de whisky, deposita la bebida en su botella.

Dude.- Stumpy: no la cierres. No lo he derramado. Ya no tiemblo. Supongo que será esa música. Esa canción me recuerda por qué estoy aquí. Mientras la toquen, creo que no lo olvidaré. John: déjame seguir. Podéis llevaros la botella.

Expresa lo que piensa y siente de forma espontánea.

7) Sus compañeros le piden que vaya a la cantina de Carlos a asearse para parecer un alguacil serio.

Dude.- Lo soy por dentro aunque me daré un baño. Llevadme algo de comida. Estoy hambriento.

Acepta y bromea.

8) Una vez solucionado el problema de los Burdette y el de Dude, Chance decide ir al *saloon* de Carlos para visitar a Feathers.

Dude.- El *sheriff* se ha echado novia.

Dude.- (A Stumpy) Si no te metes donde no te llaman.

Se burla de Chance y bromea con Stumpy.

D) *El NN de Stumpy*

1) Protesta porque cree que su trabajo, que consiste en vigilar a Joe y preparar las comidas al *sheriff* y a Dude, no se tiene en cuenta. Entonces, Chance comienza a alabarle.

Stumpy.- ¿Eh?

Stumpy.- Tanto como eso.

Stumpy.- Eso es cierto. (Chance le da un beso en la cabeza).

No se lo espera y reacciona con sorpresa primero y con agrado después hasta que recibe un beso de su jefe en la cabeza.

2) Los ayudantes del *sheriff* se toman un momento de descanso. Stumpy toca la harmónica, Dude canta, Colorado toca la guitarra y acompaña a este último en la parte vocal. Interpretan el tema *My Rifle, my pony and me* cuando Chance llega.

Stumpy.- Toca alguna que yo conozca. Esa ha estado muy bien pero, anda, toca otra. (Empieza otra canción). Esa me gusta. Muy bonita. Eh Chance, ¿a que eso es mejor que ir por ahí esperando a que te maten?

Está alegre y gasta una broma a Chance.

3) En la pelea final contra Nathan y los hombres de Burdette obtiene buenos resultados lanzándoles dinamita.

Stumpy.- Ja, ja, ja. Eso es estupendo. Ja, ja. ja.

Stumpy.- Eh, Dude, ¿qué te ha parecido eso?

Se alegra de ver que consigue su objetivo.

4) Pasea con Dude por el pueblo. Al pasar por delante del hotel-*saloon* de Carlos ve a Chance y a Feathers besándose.

Stumpy.- ¿Crees que llegaré a ser *sheriff*?

Bromea.

5) Se entera de que su compañero, Dude, ha encontrado al asesino de Wheeler y lo ha matado.

Stumpy.- Me hubiera gustado verlo y a Wheeler también. Él no confiaba ni en mí ni en Dude. Así habría visto que se equivocaba con Dude.

Está emocionado por la noticia y expresa directamente lo que siente.

6) Dude se acerca a la puerta de la cárcel. No le reconoce y, al creer que se trata de uno de los hombres de Burdette, le dispara.

Stumpy.- ¿A Dude? ¿No me digas? No parecía él.

Está sorprendido.

7) Pide a Chance que entregue a Dude sus revólveres. Éste acepta.

Stumpy.- Son mejores que el mío. Aunque llevan años ahí, no dejé de limpiarlos un solo día.

Se emociona. La entrega de los revólveres es una especie de símbolo que representa el cumplimiento de su fe. Al igual que su jefe, siempre ha creído que Dude se decidiría a superar su adicción al whisky.

8) Dude se ríe de Chance. Le explica a Stumpy que está enamorado.

Stumpy.- Le han cazado, ¿eh?

Stumpy.- Tiene gracia. Ya le estoy viendo, queriendo atemorizarle: "¿Por qué no te quedas ahí dentro?". El pobre no sabe lo que le espera. Ja, ja, ja.

Stumpy también se burla de su jefe.

9) Nathan Burdette robó a Stumpy las tierras que pertenecieron a su familia.

Stumpy.- Un centenar de hectáreas no son mucho para usted pero lo eran todo para mí.

Expresa tristeza y amargura al recordarlo.

10) Joe pide a su hermano que le traiga una botella de whisky.

Stumpy.- Je, je. Y parecía tonto.

Stumpy.- Traígala, señor Burdette. Yo comprobaré si está envenenada. Aunque a veces eso me lleva mucho tiempo.

Stumpy le gasta una broma.

E) *El NN de Colorado*

1) Chance afirma varias veces que no desea que le ayuden. Mientras se enfrenta a los Burdette con Colorado, Dude, al que acaban de liberar, se une a ellos. A continuación llegan Stumpy y Carlos.

Colorado.- Falta su novia con la maceta.

Bromea.

#### **5.4.1.5 El Niño Adaptado**

A. *El NA de Feathers*

1) Feathers ha gastado varias bromas a Chance.

Feathers.- Ah... Hola, *sheriff*. Perdón por lo de la ropa interior. Carlos me lo explicó todo.

Feathers.- Ya. ¿De qué se trata, *sheriff*?

Se disculpa por su actitud y, cuando él le explica con un tono severo que deben tratar un asunto, ella acepta de forma sumisa.



2) Pide consejo a Chance. Está preocupada porque hay un cartel de “Se busca” con su foto.

Feathers.- Dígame *sheriff*. ¿Qué debería haber hecho?

Feathers.- Dígamelo. No es la primera vez que me pasa algo así y quisiera saber qué debo hacer.

Su tono revela duda e intranquilidad.

3) Se encuentra de nuevo con él y recuerda la actitud que tuvo cuando se conocieron.

Feathers.- No, soy yo quien debería disculparme. Creo que me excedí. Trataré de que no ocurra nunca más. Mi única excusa es que no sabía lo que estaba pasando.

Le pide disculpas. Cuando le gastó la broma sobre las polainas no sabía que el pueblo estaba en una situación difícil provocada por los hermanos Burdette.

4) Chance la reprende por permanecer despierta ante su puerta vigilando.

Feathers.- ¡Ah! Sabía que Carlos se lo contaría. Estaba desvelada, así que decidí quedarme en el pasillo.

Feathers.- Lo sé, lo sé, lo sé. No quiere que le ayuden. Le oí decírselo a Carlos.

Feathers.- Pensé que usted no se enteraría, que se iría sin encontrarse con Carlos.

Trata de justificarse y utiliza un tono sumiso.

5) Chance va a permanecer varios días en la cárcel para tratar de resolver el asunto de Burdette.

Feathers.- En fin, si vas a quedarte en la cárcel, ¿no podría ir de vez en cuando por si necesitarais algo? Nunca se sabe.

Feathers.- Lo imaginaba. Tres o cuatro días sin verte es mucho tiempo.

Le pide permiso para ir a verle y lamenta estar separada.

6) Explica a John que va a actuar en el *saloon* con un vestido corto y ceñido. A través de su reacción pretendía adivinar qué siente por ella, pero las cosas no salen como esperaba.

Feathers.- Eres terco, terco como una mula, John Ted. A veces adivino lo que piensas. En cambio, otras, llegas a desconcertarme por completo. Te gusta verme, te gusta besarme y te gusta acariciarme. Pero, de pronto, recuerdas la clase de mujer que fui. La culpa es sólo mía. Llevaba esto mucho antes de conocerte y quería que lo supieras. No me perdonaría habértelo ocultado. Esperaba que te enfadaras y me obligaras a quitármelo. ¡Qué decepción! Ni siquiera te has inmutado. Te dije que no tendrías que decirme nada, que yo lo sabría. Pues no lo sé. Tendrás que decírmelo. Esta vez, John Ted, tendrás que decir que me quieres.

Hay que aclarar que se mueve entre el NA y el NN. Se lamenta de su actitud hacia ella y hay momentos en los que cae en el drama: “¡Qué decepción! ¡Ni siquiera te has inmutado!” pero también expresa lo que siente.

7) Cuando ve que los hombres de Burdette han apresado a Chance, pide a Colorado que actúe.

Feathers.- ¿No vas a hacer nada?

Feathers.- ¿Lo está pensando?

Lo hace desde el lamento y la exigencia. Ambos se perciben en su tono.

### *C. El NA de Dude*

1) Chance encuentra a Dude con cara de sentirse mal.

Dude.- No me extraña. Necesito una cerveza.

Él se lamenta y parece compadecerse de sí mismo.

2) Pide a su jefe dinero para poder comprarse ropa nueva.

Dude.- ¿Qué tal si me adelantases algo para comprar un pantalón y una camisa sin tantos agujeros?

Dude.- ¿Durante todo este tiempo?

Dude.- Si me afeitase podría degollarme, John.

Dude.- Daré la talla. Gracias.

Le pide ayuda para renovar su vestuario y, apenado, le explica que no puede afeitarse solo. Una de las características del síndrome de abstinencia al alcohol son los temblores.

3) Ha pasado otro día más sin probar el whisky pero los síntomas del síndrome de abstinencia empiezan a notarse.

Dude.- Buenos días.

Dude.- Sí, más o menos.

Dude.- Pues, yo...

Dude.- Stumpy lo preparó.

Dude.- ¡Lo haré encantado! ¡No he descansado y no he comido! ¡Me bebí una cerveza y como si nada!

Dude.- ¡Cuando no pueda ya te avisaré!

Su tono se caracteriza por el lamento. Está preocupado y angustiado por los temblores y el insomnio que padece. Hay varios momentos en los que pasa del NA al NR: “¡Lo haré encantado! ¡Cuando no pueda ya te avisaré!”.

4) Ha sido apresado por los hombres de Burdette. Chance acude a liberarlo.

Dude.- ¡Si él hubiese estado en mi lugar, esto no habría ocurrido! ¡Puedo levantarme solo! ¡Me descuidé, me agarraron y me metieron la cabeza en el abrevadero! ¡Así de fácil! Conque sobrio soy bueno, ¿eh? ¡Ya lo veo! ¡El mejor de los tontos! ¡Estoy acabado! ¡Eso es algo que debo asumir!

Se compara con Colorado y dramatiza su situación: “¡Estoy acabado!”. Su tono se caracteriza por la rabia y la desesperación.

5) Discute con su jefe y le da un puñetazo. Cree que ya no sirve para desempeñar su trabajo.

Dude.- ¿Para qué quieres a alguien en quien no puedes confiar? ¡Una mala noche y se acabó! ¡Hasta ese viejo tullido me vencería en un duelo! Lo intenté con todas mis fuerzas para nada. ¡Mírame, estoy temblando! ¿Qué puede hacer un hombre con estas manos? Nada. Abandono, me rindo.

Dude.- (Le pega). Yo... lo siento.

Dude continúa compadeciéndose de sí mismo y mostrándose como una víctima.

6) Stumpy le ofrece una cerveza a Dude para ayudarlo a mantenerse sobrio.

Dude.- No, no quiero cerveza. Para lo que sirve.

La rechaza en un tono quejumbroso.

7) Chance lo critica y Stumpy sale en su defensa.

Dude.- Déjale. No me importa. Él es así. Lo malo sería que cambiase. No consigo liar ni un cigarrillo.

Se queja del temblor de sus manos.

8) Chance alaba la prudencia de Colorado.

Dude.- No sé si será tan bueno como Wheeler decía.

Trata de poner en duda su puntería al disparar porque siente celos del nuevo ayudante de Chance.

9) Discute con Stumpy. No entiende cómo ha podido confundirle con uno de los hombres de Burdette.

Dude.- Estoy cansado de oír a ese viejo.

Tras dirigirse a él desde el PC comienza a lamentarse.

10) Dude asiste al nombramiento de Colorado como alguacil poco después de anunciar que renuncia a su puesto.

Dude.- ¿Mejor de lo que era yo?

Dude.- Ganas con el cambio, él por mí.

Dude.- Mis manos. ¿No lo ves? Cada vez me tiemblan más. ¿Qué puedo hacer con estas manos? ¡Dímelo!

Su baja autoestima y su autocompasión le hacen sentir celos de Colorado.

11) Entra en la cantina de Carlos donde su jefe charla con Wheeler. Descubre que Pat está hablando de su adicción al alcohol.

Dude.- ¿Borracho, señor Wheeler? Me voy fuera para que pueda hablar.

Se dirige a él en un tono de tristeza y victimismo.

#### D) *El NA de Stumpy*

1) El *sheriff* le explica que van a salir a vigilar el pueblo, le dice qué debe hacer él y le informa de que va a nombrar alguacil a Colorado.

Stumpy.- ¿Tengo que volver ahí dentro?

Stumpy.- Tal vez fuese lo mejor, para lo que te importa. Yo aquí no pinto nada. No me tienen ningún respeto. Lo que hay que aguantar por 30 dólares. Si no fuese por...

(...)

Stumpy.- ¡Pero a mí no me trates así! ¡No me gusta! Podrías tener una palabra amable de vez en cuando. Me mato a trabajar, cocino, friego... Y, además, tengo que cuidar de ese asesino. Y tú ni siquiera me das las gracias.

Stumpy.- En el cajón de la derecha.

Stumpy.- Yo qué sé. Tú eres el *sheriff*, deberías saberlo.

Se queja y se muestra como una víctima.

2) Se queda solo vigilando a Burdette mientras su jefe trata de liberar a Dude.

Stumpy.- Ya no sé nada. Hay que estar muy borracho para seguir aquí. Y voy a empezar ahora mismo.

Protesta por la situación en la que se encuentra.

3) El *sheriff* se dispone a salir para enfrentarse a Nathan y sus mercenarios y no le permite acompañarle.

Stumpy.- Comprendo. Soy un viejo inválido. Bien, me has dado una razón. Chance, ¿puedo sacar a Joe? ¡¿O eso

también quieres hacerlo tú?!

Stumpy.- Menos mal que sirvo para algo.

Se queja de que le vea cómo a un simple tullido.

4) Chance le explica a Stumpy que se ha situado al lado de un carro lleno de dinamita.

Stumpy.- ¡Por todos los diablos! ¿Por qué nunca me dices nada?

Stumpy.- ¡Estoy harto! ¡Nada de lo que hago te parece bien!

5) Han conseguido vencer a Nathan y a sus mercenarios. Ahora, alguien debe vigilar a Joe hasta que llegue el juez. Chance le encarga a él la tarea pero, ante sus lamentos, Colorado se ofrece a hacerlo.

Stumpy.- Llevo tanto tiempo sentado ahí, en la oscuridad, que voy a acabar más ciego que un viejo topo. Ya casi no recuerdo lo que es la luz del día.

Stumpy.- ¿Lo harías?

Stumpy.- Bueno, salir ahora no creo que afecte a los ojos.

Stumpy.- Y adecentarme un poco y tomar unos tragos no creo que me haga daño.

Stumpy.- Entonces, ¿puedo?

Stumpy.- ¿Qué?

Stumpy.- ¿Y no vas a protestar?

Stumpy.- ¡No le importo nada!

Continúa quejándose. Exagera tanto, que resulta cómico: “Ya casi no recuerdo la luz del día”. Cuando Chance le da la posibilidad de hacer lo que pide, no cambia de actitud.

6) Deciden permanecer en la cárcel hasta que Nathan Burdette actúe.

Stumpy.- Aún hay otra cosa. Si vamos a estar aquí tres o cuatro días viviendo juntos, no estaría de más que cierta persona, y no quiero decir nombres, hiciese lo que debe. Yo no tengo nada contra las personas, pero creo que...

Stumpy.- Me encantan las rosas. Y a eso olería él si se bañase.

Stumpy.- Mira, Dude, yo eso nunca lo he puesto en duda, pero ¿cuándo lo harás?

Stumpy.- Avisa cuando vuelvas. Limpio cambias mucho.

Se queja de tener que estar encerrado con Dude porque lleva días sin asearse. En lugar de pedirle directamente que lo haga, se lamenta.

7) Dude se dirige a la cárcel y, al confundirle con uno de los hombres de Burdette, le dispara.

Stumpy.- ¿Y cómo iba a saber que eras tú? Te presentas aquí más acicalado que el propio Burdette y entras sin decir nada. ¿Cómo demonios voy a saber que eras tú?

Stumpy.- Dude, compréndelo. Llevas dos años hecho un andrajoso y de pronto te pones...

Stumpy.- Dude cree que fue a propósito y no es así. Mira la puerta, ¿piensas que fue a propósito? Esta noche hará frío. ¡Me tiene sin cuidado! ¡Lo que es yo, no la arreglo! No fue culpa mía, ¿o sí, eh? Está bien, la arreglaré.

Responde a los reproches de Dude con justificaciones quejumbrosas.

10) Chance y Dude discuten sobre las cualidades de Colorado que ahora ya es un alguacil.

Stumpy.- ¿Qué quiere decir eso de él por mí? Me gustaría saberlo. Nunca me explicáis nada.

En lugar de efectuar la pregunta y esperar a que respondan añade una queja.

11) Dude ha superado su alcoholismo. Va a la cantina de Carlos para asearse y Chance y el anciano se quedan solos.

Stumpy.- Es todo un hombre. ¿Sabes qué te digo? Que dejes de pensar en él y pienses en mí. A él no le hace falta. En cambio a mí sí. No soporto ver a un hombre que lucha consigo mismo. ¿Adónde vas?

Stumpy.- Ya lo sé, meterme en mi agujero.

Stumpy.- ¿Yo? ¿Pero qué...?

Stumpy.- No comprendo cómo le aguanto. Siempre igual. Haga lo que haga nunca está satisfecho...

Continúa haciéndose la víctima.

12) Dude se burla de Chance y afirma que está enamorado.

Stumpy.- Otra vez no. Si se va a repetir la misma historia no contéis conmigo.

Stumpy.- ¿Por qué no me habías dicho nada? ¿Adónde vas? Vuelve aquí.

Stumpy protesta porque no le han informado de la relación entre su jefe y Feathers.

#### E) *El NA de Colorado*

1) Chance le aconseja que no utilice los dos revólveres que lleva.

Colorado.- Si lo que le molesta son mis revólveres, puedo darle uno. Los dos, si lo prefiere. Para lo que me sirven.

Acepta el consejo y se lamenta.

2) Chance le explica que no puede tocar nada de lo que pertenece a Wheeler hasta que llegue el juez.

Colorado.- Adiós a mi dinero.

Colorado.- Háblele pronto. Antes de que le pase algo. No se ofenda, *sheriff*.

Se lamenta y en un tono quejumbroso le pide algo.

### 5.4.1.6 El Niño Rebelde

#### A) *El NR de Feathers*

1) Le pide que demuestre que ella trucó la baraja encontrando los ases que faltan.

Feathers.- Sí. Es lo que hace un *sheriff* con los sospechosos. Quizá estén dentro del bolso. No hay nada. O en los zapatos, en las medias, en la falda...

Feathers.- No llevo ropa interior roja, *sheriff*. Las mangas son estrechas, pero llevo escote. ¿Por dónde le gustaría empezar?

Su objetivo es provocarle. Apenas ha tenido contacto con él, pero se ha dado cuenta de que detrás de esa fachada de autoridad hay un hombre que teme el mundo de las emociones y la cercanía física con una mujer.



2) Chance le aconseja que, para no despertar sospechas, es conveniente que abandone el juego y deje de llevar plumas. En el cartel de “Se busca” aparece retratada con una boa de plumas.

Feathers.- No, *sheriff*. No pienso hacer eso. Verá, seguiría su consejo si fuese la clase de mujer que cree.

Ella no lo acepta y se lo hace saber.

3) Al *sheriff* no le agrada que trabaje en el bar de Carlos pero no lo reconoce.

Feathers.- Vaya, muchas gracias. Si no tienes nada en contra, aceptaré ese trabajo.

Feathers.- Por supuesto.

Acaba por rebelarse.

#### B. *El NR de Dude*

1) El síndrome de abstinencia le provoca insomnio y falta de apetito. No ha podido dormir en toda la noche y tampoco comer nada. El *sheriff* quiere saber cómo se encuentra.

Dude.- ¡Lo haré encantado!

Dude.- ¡Cuando no pueda ya te avisaré!

Dude responde con rabia (NR).

2) Chance trata de saber cómo le atraparon los hombres de Burdette.

Dude.- ¡Déjame en paz!

Se siente culpable por lo que ha ocurrido. Al mismo tiempo, también se deja llevar por la ira y el orgullo.

#### C) *El NR de Stumpy*

1) John va a enfrentarse a los hombres de Burdette. Se lleva con él a Colorado pero a Stumpy no le permite acompañarle.

Stumpy.- ¿Por qué? ¿Por qué no puedo ir? Dame una razón. ¿Por qué?

Stumpy.- Bien. ¡Hasta luego!

El anciano siente rabia ya que no comprende por qué su jefe lo minusvalora. Trata de provocarlo y el tono en el que repite: “¿Por qué? ¿Por qué?” es semejante al de un niño enfadado.

2) Chance quiere que se cambie de sitio. Está al lado de un carro con dinamita.

Stumpy.- No, ven tú. Es un buen sitio, los tengo a tiro.

Él le desobedece.

3) Chance le ordena a Stumpy que lance la dinamita más lejos. Después, le explica que tendrá que permanecer en la prisión hasta que llegue el juez.

Stumpy.- Claro que puedo, pero volaría todo el almacén.

Stumpy.- ¡No te pases de listo! He dicho: ¿Esperar al juez? Es una pregunta. ¡No pienso cocinar ni vigilarles!

Presume de su habilidad para lanzar cartuchos y se niega a hacer lo que le pide.

### **6.4.2 El Pequeño Profesor**

1) A los pocos minutos de comenzar el filme, entra en escena una pareja: la que forman Carlos y Consuelo. La mujer demuestra que es intuitiva ya que, a través de la expresión facial de su marido, sabe que trama algo.

Consuelo.- Carlos, Carlos, ¿dónde estás?

Carlos.- Estoy aquí. Cójalo usted. Consuelo no debe verlo.

Consuelo.- Si rompen otro plato verán lo que les va a pasar. ¡Todos los días igual! ¡Carlos! ¡Ah! Señor Chance, es usted muy caro de... Carlos, ¿qué ha pasado? ¿Por qué pones esa cara de santurrón? ¿Qué has hecho esta vez? (...) Este marido mío es más falso que Judas. No le quitaré ojo.

2) El *sheriff* y sus ayudantes disfrutan de un momento tranquilo. Acaban de interpretar varios temas musicales y están relajados, algo excepcional, ya que deben permanecer alerta por si los hombres de Burdette les atacan. Stumpy hace un comentario irónico y sin importancia a Chance:

Stumpy.- Toca alguna que yo conozca. Esa ha estado muy bien, pero anda toca otra. (Empieza otra canción).

Esa me gusta. Muy bonita. Eh Chance, ¿a que eso es mejor que ir por ahí esperando a que te maten?

Chance.- En eso estoy de acuerdo. Tienes razón, Stumpy.

Stumpy.- ¿En qué?

Chance - Cómo no se me habrá ocurrido antes.

Stumpy.- ¿De qué hablas?

Chance.- Burdette te enseñó sus cartas. No piensa atacar la cárcel. Todo lo que ha hecho ha sido fuera. Nos quedaremos aquí y esperaremos a que llegue el juez. Es cuestión de días. Stumpy, ¿habrá comida para todos?

En su artículo “Retórica y Poética en los relatos de G. K. Chesterton sobre el Padre Brown” Valbuena explica que al Padre Brown no se le ocurren ideas únicamente por sí mismo sino también a partir de las conversaciones que mantiene con otros (comunicación interpersonal). “Hay veces en que una palabra de un interlocutor pone en funcionamiento la mente del sacerdote, hasta que da con la solución” (1999: 287). Aquí observamos cómo, a partir del comentario de Stumpy, Chance comprende que ha seguido una estrategia errónea hasta el momento. Se ha dedicado a recorrer el pueblo junto a Dude vigilando a los hombres de los Burdette y tratando de adivinar sus futuros movimientos. Esto es arriesgado e infructuoso porque lo que Nathan y los pistoleros buscan está en la cárcel: es Joe Burdette. Se replantea su plan y decide que todos deben permanecer en la cárcel, esperando a que Nathan actúe.

3) Chance y Dude asisten al asesinato de Wheeler. En pocos segundos es abatido a tiros por uno de los mercenarios de Burdette. Dude le dispara pero el asesino huye a esconderse en una cantina próxima. Pese a tratarse de un momento de máxima tensión, el alguacil es capaz de percibir un detalle clave. Justo delante del bar, hay un charco de barro.

Dude.- En sus botas habrá barro reciente. Levantad los pies con cuidado.

Dude.- Yo. Faltas tú, Charlie. Acércate. (...)

Dude.- Hay barro en sus botas. Era él el que buscábamos.

Efectúa un reconocimiento por argumentación. El reconocimiento “es un cambio de la ignorancia al conocimiento” (Aristóteles 2009: 60). En el capítulo XVI de la *Poética* Aristóteles distingue varios tipos (2009: 74-78, Valbuena, 1999: 279-282). Este es por argumentación ya que Dude ordena varias ideas para llegar a una conclusión: “Hay un charco de barro justo delante de la puerta de la cantina. El asesino ha tenido que pisarlo para entrar. Luego, la persona que tenga barro reciente en su calzado es el asesino”. A su vez, éste se basa en otro: un reconocimiento por señales (Aristóteles, 2009: 74-75, Valbuena, 1999: 279-280) ya que la presencia o ausencia de barro fresco en los zapatos es lo que determina quién es el asesino.

Charlie y los clientes tratan de hacer creer a Dude que su reconocimiento por argumentación es un paralogismo derivado de su necesidad de consumir alcohol. Poco después, cuando Charlie le sirve una jarra de cerveza Dude confirma que su instinto no le ha fallado: varias gotas de sangre que proceden de la planta superior del bar caen en su bebida. Efectúa un nuevo reconocimiento por argumentación unido a otro por señales: “Disparó al asesino antes de que entrara a esconderse en la cantina. La bala le alcanzó. Las gotas de sangre proceden de la herida”.

Varios personajes de *El Dorado* también efectúan reconocimientos similares. Bull encuentra restos de sangre del pistolero que disparó a Jared y al que han herido en el suelo. Se esconde en el bar de Elmer, detrás del piano que toca Joe, y hay un reguero de sangre que llega hasta la mesa.

4) Chance se presenta en la cárcel con dos de los mercenarios de Burdette, que le apuntan con varias armas.

Stumpy.- Habéis tardado mucho.

Stumpy.- ¿Por qué?

Stumpy.- Como no me des la llave, ya me contarás.

El anciano idea con rapidez una estrategia para conseguir dominarlos: les hace creer que es Chance el que tiene la llave de la puerta y les dispara.

5) John le pregunta por qué tarda tanto en cambiar de lugar.

Stumpy.- No creerás que me he echado la siesta. He cogido dinamita.

Gracias a la idea de utilizar la dinamita del carro para atacar a los Burdette estos se rinden. Si no fuera por las dos actuaciones de Stumpy que acabamos de exponer (disparar a los dos mercenarios tras engañarles y emplear la dinamita) no hubieran conseguido vencer a los terratenientes.

### 6.4.3 Las contaminaciones

#### 6.4.3.1 El prejuicio

1) Charlan sobre la profesión del *sheriff* y éste aprovecha para lanzar una pregunta.

Chance.- Siguiendo con el tema, ¿cómo llega una mujer a ser una... fugitiva?

Chance.- ¿Con alguien que es un tramposo?

De la pausa que hace hasta pronunciar la palabra “fugitiva” y del tono que emplea se deriva que se deja llevar por el prejuicio. No espera a escuchar los motivos que la llevaron a casarse con el que fue su marido y simplemente ve que ella eligió a “un tramposo”.

2) Feathers ha estado vigilando delante de la puerta de la habitación de Chance por si alguno de los hombres de Burdette trataba de hacerle daño mientras dormía.

Chance.- Y de haber venido alguien habría gritado antes de que la matasen, ¿no? ¡Mujeres! ¿No se da cuenta de que...?

Considera que su idea es ridícula ya que ha expuesto su vida a un peligro terrible. Deja ver que considera que este tipo de “excentricidades” son propias del sexo femenino: ¡Mujeres! Harry Morgan, protagonista de *Tener y no tener*, exclama lo mismo ante su homóloga femenina. Sin embargo, poco después, los hechos les demuestran a ambos que están equivocados, ya que la intervención de las mujeres se hace imprescindible en momentos clave. Gracias a la maceta que lanza Feathers, Chance no es capturado por los mercenarios de los Burdette. Slim ayuda a Harry a cuidar del malherido Paul de Bursac y a tender una trampa

a los hombres de la policía política de Vichy que les permite escapar.

3) Carlos también demuestra que tiene prejuicios hacia el género femenino y cierto orgullo. Ya sabemos que el prejuicio supone la contaminación del A por el P y que el orgullo es propio del P también.

Carlos.- Conozco a las mujeres. Si se enfadan, luego se arrepienten, y a más enfado, mucho más arrepentimiento. Y arrepentida es muy cariñosa. Usted no las conoce, no sabe cómo se las gastan. En cambio yo, Carlos Robante, yo sí. Deje que le enseñe lo que hay aquí dentro. Esto nunca falla con las mujeres. Si hubiese ido yo a comprarlo, se habría enterado todo el pueblo. Y esto no es algo que se deba ir pregonando por ahí. ¡Ay, ay, ay! ¿Lo ve? ¿A que son preciosos? Imagínese qué guapa va a estar.

#### **6.4.4 Los viajes P - A - N**

Ofrecemos dos ejemplos de lo que en A.T. se conoce como viaje P-A-N. Se caracteriza porque la persona salta de un Estado del Ego a otro rápidamente:

1) El ruido de los disparos alerta a Dude y John de que Pat acaba de ser abatido en plena calle. En cuestión de segundos, Chance por los tres estados del ego.

Chance.- ¡Quitémoslo de aquí! Vigila el establo, el disparo vino de allí. Le dio por la espalda. Está muerto. Hace apenas una hora me había ofrecido su ayuda. Quedan muy pocos como él.

Da órdenes de forma tajante desde el P, elabora deducciones propias del A y lamenta desde el N su pérdida.

2) Dude está ansioso y angustiado. Decide coger la botella de whisky.

Dude.- Stumpy, déjala abierta (la ventana). Stumpy, ciérrala (la botella). No lo he derramado. Ni una gota. Ya no tiemblo. Supongo que será esa música. Esa canción me recuerda por qué estoy aquí. Mientras la toquen, creo que no lo olvidaré. Chance, si me das otra oportunidad, Stumpy puede llevarse esa botella.

En esta escena se produce uno de los hechos decisivos del filme. Dude supera una prueba de fuego en la que demuestra que puede dejar de ser un alcohólico. El montaje, la música y la comunicación no verbal contribuyen enormemente al aire de trascendencia que adquiere el

momento. La cámara enfoca por separado a Dude y a Chance. Un primer plano del ayudante sirviéndose whisky en un vaso con manos temblorosas y acercándoselo a la boca nos revela la angustia que siente. El *sheriff* aparta la mirada con expresión de tristeza cuando cree que va a beber pero, después, decide clavar sus ojos en él. Otro primer plano muestra a Dude alejando el vaso de su boca. Chance y Stumpy lo observan expectantes. Un tercer primer plano de Dude introduciendo el contenido del vaso en la botella nos informa de que la lucha interior que mantenía consigo mismo ha acabado.

Hawks logra trasladarnos las emociones de Dude, que sintamos lo que le pasa por dentro, gracias fundamentalmente a los primeros planos, la kinésica y la música. Hay dos objetos físicos que actúan como evidencias de su lucha interior y su triunfo posterior: el vaso y la botella. La forma en que mueve y sujeta el vaso (lo acerca a su boca y lo aleja, lo mira fijamente y le da vueltas) con sus manos es otra de las claves a la hora de revelar sensaciones interiores. Por último, su expresión facial y el tono que emplea (paralenguaje) también nos dan una idea de lo que siente. Sabemos que se ha recuperado porque las manos ya no le tiemblan, ha sido capaz de introducir el contenido del vaso en la botella sin “derramar ni una gota” y le pide a Stumpy que deje la ventana abierta y cierre la botella con un tono firme (P).

El uso que se hace del tema *Deguello* borra de nuevo los límites entre lo diegético y lo extradiegético. Primero acompañaba a la escena, ayudando a crear la idea de angustia pero, después, Dude habla de ella: “Ya no tiemblo. Supongo que será esa música. Esa canción me recuerda por qué estoy aquí” y nos hace ver que ha influido en su decisión. Le da valor para dejar de beber, le recuerda cuál es su trabajo y por qué debe desempeñarlo.

Dude actúa desde el A al vencer su miedo a no ser capaz de dejar de beber. También desde el N al explicar cómo se siente y al pedir al *sheriff* otra oportunidad. Chance responde desde el PP concediéndosela. El *sheriff* y Stumpy están sorprendidos y excitados. El anciano suspira y forma un puño con cada una de sus manos (autoadaptador). Ha sido un momento muy tenso pero, como es habitual, comienza a protestar (NA). Coge la botella y se coloca de espaldas a ellos. Aunque trate de disimularlo, está muy nervioso.

La simplicidad de la respuesta de John y las quejas de Stumpy restan sentimentalismo al momento decisivo que acaba de producirse. Quizás, el carácter quejumbrosamente

humorístico que el cineasta confiere al personaje interpretado por Walter Brennan esté pensado precisamente para neutralizar situaciones como ésta.

#### **6.4.5 Las transacciones**

##### **6.4.5.1 Las transacciones complementarias**

###### **6.4.5.1.1 Complementarias simétricas**

###### **A) Transacciones complementarias Padre – Padre (P – P)**

No hemos encontrado transacciones de este tipo a lo largo del filme.

###### **B) Transacciones complementarias Adulto – Adulto (A – A)**

- Resolución de problemas

1) Chance cree que Feathers ha hecho trampa en una partida de cartas para llevarse todo el dinero. Colorado interviene en su conversación.

Colorado.- Ella no tiene las cartas. Si es eso lo que busca.

Chance.- ¿Cómo lo sabes?

Colorado.- Creo que las tiene el del chaleco claro.

Chance.- ¿Y por qué no lo averiguas?

Colorado.- Quedamos en que le avisaría si ocurría algo.

Descubre quién es la persona que ha trucado la baraja.

- Intercambio objetivo de preguntas y respuestas

1) Chance y Feathers se encuentran después de varios días sin verse.

Feathers.- Hola *sheriff*. ¿Qué tal?

Chance.- Bien, ¿qué tal va tu trabajo?



Feathers.- He tenido que hacer un montón de cosas. ¿Tú has terminado? ¿Vas a dormir?

Chance.- Iba a intentarlo.

Hablan de cómo les ha ido el día.

2) Colorado y Feathers le ayudan a librarse de tres de los mercenarios de Nathan que tratan de apresarlo.

Colorado.- ¿Habría pactado con él?

Chance.- Por suerte no tuve que pensarlo.

3) Continúan alerta cuando Chance recuerda a su amigo Pat Wheeler, que llegó ese mismo día al pueblo con su diligencia.

Chance.- ¿Has visto a Wheeler?

Dude.- Hace un rato que se fue. ¿No es ese que viene por ahí?

4) Dude llega de vigilar la entrada del pueblo. Su jefe quiere saber cómo le ha ido.

Chance.- ¿Pasó algo cuando se fue Burdette?

Dude.- Fue todo como la seda.

Chance.- Cuando llegó, oí un disparo.

Dude.- Uno de sus matones se puso nervioso.

Chance.- ¿Qué hizo?

Dude.- Resistirse. Pero conseguí que entrase en razón. Fue fácil. Y aquí, ¿qué?

Chance.- Poca cosa. Esa música. Lleva sonando todo el día. ¿Qué es?

Dude.- Una canción mexicana. Ya la había oído antes.

Antes de presentarse en la prisión, se muestra a Dude a punto de subir a su caballo. El sol se está yendo y hay poca luz. Sabemos que se trata de Dude por el autoadaptador que emplea: se frota la boca con su mano derecha en dos ocasiones.

El *sheriff* y su alguacil se comunican desde el mismo estado, el A, para informarse de cómo ha ido el día. La forma de expresarse del ayudante es similar a la de otros personajes del

director a los que les gusta emplear frases hechas y comparaciones: “Me cazarían como a un pato”, “Fue todo como la seda”. El resultado es una comunicación rápida, directa y amena.

Al hablar de la música, Chance rodea un pilar de madera con su brazo derecho (adaptador de objeto). Es extraño que la banda interprete una canción sin parar durante horas y está preocupado.

5) Los hombres de Burdette golpean a Dude, lo atan y lo meten en un cobertizo.

Hombre 1.- Aquí está bien.

Hombre 1.- ¿Dónde está su sombrero? (Se lo entregan).

Hombre 2.- Vete fuera. Nos reuniremos en cuanto lo hayas atado.

Dude estaba montando guardia. Los autoadaptadores y adaptadores de objeto que emplea mientras lo hace nos sugieren que está muy ansioso. Se toca el sombrero y se lleva la mano a la frente. A continuación, se frota con ella la boca dos veces. Se saca el sombrero y se moja la cara con agua. Está sudando mucho. Después, se pasa la mano por la zona de alrededor de la boca.

Los hombres de Burdette aprovechan que está inclinado sobre un abrevadero para reducirlo. Hablan sobre cómo actuar para tender una trampa a Chance. Uno de ellos pregunta por el sombrero de Dude. Sabe que es uno de los objetos que lo caracterizan (somatoadaptador) y es importante que lo lleve puesto para hacerse pasar por él. Se coloca frente a la entrada del pueblo con el sombrero y el chaleco de Dude mientras sus compañeros caminan hacia donde está Chance aparentando que uno de ellos está herido.

6) Tras demostrar su utilidad al *sheriff*, Colorado pasa a ser uno de sus alguaciles.

Chance.- Stumpy, ¿dónde están las placas de alguacil?

Stumpy.- En el cajón de la derecha.

Chance debe entregarle una estrella, somatoadaptador que simboliza su condición de funcionario del orden. Pregunta a Stumpy dónde las guarda y éste se lo indica.

Dude observa atentamente cómo nombran alguacil a Colorado. Su expresión facial es de tristeza. Sus manos están entrelazadas (autoadaptador) y apoyadas sobre la mesa. Se lleva la izquierda a la boca y se muerde el dedo índice (autoadaptador). Mueve los dedos de la derecha rápidamente, como en un espasmo (autoadaptador) y baja la cabeza. Extiende los dedos de la derecha, los toca con la izquierda (autoadaptador) y los mira. Está muy nervioso. A su síndrome de abstinencia y su desesperación por haber abandonado el trabajo, se unen los celos de ver cómo nombran a un joven con grandes capacidades para el mismo puesto que él tenía.

7) Colorado se entera de que han dado muerte al asesino de Pat.

Colorado.- ¿Han matado al asesino de Wheeler?

Chance.- Fue Dude.

Colorado.- Gracias, Dude. Le enterraremos mañana. Ahora está en la funeraria. Sus papeles y el dinero. Menos sesenta dólares que me debía.

Chance.- Ya te has cobrado. ¿Y a los demás? ¿Les debía algo?

Colorado.- Tiene razón. No he caído en eso.

Chance.- No podemos tocar nada hasta que decida el juez.

Colorado.- ¿Eso incluye a las carretas?

Chance.- Desde luego.

Se lo agradece a Dude y pregunta a Chance qué va a pasar ahora con la diligencia.

8) El *sheriff* está en la cárcel, desde donde se oye una canción que un grupo no deja de interpretar en la cantina.

Colorado.- Buenas noches.

Chance.- Colorado. ¿Qué quieres?

Colorado.- Tenía curiosidad. ¿Qué pasó con Burdette?

Chance.- Quería charlar con su hermano.

Colorado.- ¿Habló con usted?

Chance.- No.

Colorado.- ¿No le dijo nada?

Chance.- ¿A qué tanto interés?

Colorado.- Porque ahora le está hablando. ¿Oye esa música? Él mandó tocarla.

Chance.- ¿Qué es?

Colorado.- Se llama Degüello. Una canción del Sur. Los mexicanos se la tocaron a los tejanos cuando les acorralaron en El Álamo.

Chance.- Ya.

Colorado.- Estuvo sonando hasta que acabó todo. ¿Se da cuenta, *sheriff*?

Chance.- Ni tregua ni piedad para los vencidos.

Colorado.- Seguirá sonando.

Chance.- Así que le hemos hecho hablar.

Colorado.- Supuse que quería saberlo.

Los dos se comunican desde el mismo estado, el A, para intercambiar información. Colorado le explica algo muy importante: la música que suena ininterrumpidamente es un mensaje de amenaza de Nathan. Él ha visto cómo ha pagado a la orquesta para que la interprete. Estaba sentado en una de las mesas de la cantina liando un cigarrillo cuando repara en la conversación de Nathan con los músicos. Mientras lo observa, acaricia su cigarrillo (adaptador de objeto) y, al darle la primera calada, comienza a sonreír. Ha descubierto el objetivo de Burdette.

Es la primera de las tres canciones que mencionábamos al comienzo que, como explica David L. G. Arnold (Arnold, 2006: 267-279), hace difícil distinguir la frontera entre música diegética y extradiegética. Al principio la escuchamos de fondo, como si se tratara de un tema más. Sabemos que Nathan paga a la banda para que la interprete pero no entendemos su carácter de mensaje hasta que Colorado la identifica. Entonces, la imagen anterior cobra sentido. Es una medida de presión, de ataque psicológico, con el que busca desgastar y asustar al *sheriff* y a sus ayudantes.

Al marcharse Colorado y, como es habitual en el cine de Hawks, a través del lenguaje no verbal, descubrimos sus sentimientos. Aunque es un hombre valiente, sus ojos no pueden ocultar la preocupación. Pocos segundos después, le vemos sentado en una silla. Con una pierna estirada sobre otra, da golpecitos constantes con el pie izquierdo en uno de los brazos de la silla. Este adaptador de objeto nos revela que está nervioso. Mira al suelo pensativo y fuma un cigarrillo. Lo tira al suelo, lo pisa y coloca los brazos sobre las rodillas dejando caer las manos mientras golpea el suelo con uno de sus pies (adaptador de objeto). Se sienta sobre la mesa y comienza a liar otro. Los cigarrillos y los adaptadores nos descubren la intranquilidad del *sheriff* tras haber recibido el mensaje de su enemigo.

- Intercambio de ideas, impresiones o valoraciones

1) Vigilan a Burdette y sus hombres para asegurarse de los pasos que dan.

Dude.- Esos dos siguen ahí.

Chance.- Sí. Y hay otro en la iglesia.

Dude.- ¿Qué tal si los encerramos?

Chance.- ¿Sólo por estar mirando? Mandaría a otros y acabaría llenando la cárcel. Recuerda esto: Burdette quiere ponernos nerviosos.

Hace una sugerencia en forma de pregunta desde el A y Chance le responde desde el mismo estado del ego explicándole por qué no deben hacer lo que ha propuesto.

2) Feathers ha acabado de afeitarse a Dude que presenta un aspecto mucho más cuidado. El alguacil, que luce su antigua ropa, deja una camisa encima de una cómoda y repara en un sombrero.

Dude.- Con esto podría pagar unas cuantas copas.

Chance.- Seguramente.

Chance.- Te lo dejaré.

Lo coge con ambas manos y lo mira fijamente. Es el que solía llevar antes de convertirse en un alcohólico y descuidar su apariencia física. Quitó el aro plateado que lo decora y se lo lanza a Chance. Él se lo devuelve y Dude lo mete en un cajón para que sea el *sheriff* el que lo guarde. El sombrero nos revela que Dude se está recuperando. Se interesa por tener un buen aspecto y se siente capaz de llevar la misma ropa de antes. Sin embargo, el hecho de que le deje el aro a Chance nos indica que todavía no está convencido de haberse curado del todo. El aro es valioso y teme empeñarlo para comprar alcohol en un momento de debilidad.

3) Nathan Burdette ha visitado a su hermano en la cárcel. Tras su marcha, Stumpy le hace una observación a John.

Stumpy.- ¿Por qué le has dejado ir? Estaría mejor encerrado.

Chance.- Lo que vayan a hacer ya estará planeado. Si no, no habría venido. Encerrarle sería ponerle en bandeja

una buena coartada si pasa algo.

Stumpy.- No lo había pensado. ¿Qué crees que pasará?

Chance.- No lo sé.

Intercambian ideas sobre qué hacer con Joe Burdette. Chance, apoyado en la puerta con su mano derecha, observa caminar a Nathan y baja la cabeza. Acaricia la puerta con su mano (adaptador de objeto) y se apoya en ella con su hombro derecho. Está preocupado.

4) Dude lleva varios días sin beber.

Chance.- Stumpy, creo que Dude ha pasado una mala noche.

Stumpy.- Ese chico está sufriendo mucho. Le está dando vueltas a lo que se ha hecho a sí mismo y... Bueno, una pena.

Chance.- No le será fácil. Tú no dejes que empiece a lloriquear.

Stumpy.- No, no creo que lo haga. ¿Por qué diablos te estás metiendo siempre con él?

Hablan sobre cómo se encuentra Dude. Chance le dice que no permita que se compadezca de sí mismo. Su objetivo, como explica más adelante, es “picar su orgulloso para que no se venga abajo”.

5) Le cuenta la historia de Dude para que deje de tener prejuicios hacia él.

Chance.- ¿Desde cuándo vienes por aquí?

Pat.- Hace dos años.

Chance.- Si hubieras venido hace tres años, habrías conocido a un hombre muy distinto. Era mi alguacil. Jamás he tenido uno mejor.

Pat.- Me cuesta creerlo, Chance. ¿Y qué fue lo que...?

Chance.- Una mujer. Apareció un día en la diligencia. No era trigo limpio, pero él estaba ciego. Intenté decírselo y casi me mata. Me dio su placa y se fue con ella. Seis meses después, volvió sólo. Todo el mundo empezó a llamarle “El borracho”. Se convirtió en...

Pat.- Lo sé. En una piltrafa.

Chance.- Durante dos años estuvo bebiendo sin parar. Se bebió su paga y todo a lo que le invitaban. Hasta ayer.

Pat.- ¿Cuánto crees que aguantará?

Chance.- No lo sé.

En este intercambio A-A descubrimos por qué Dude se ha convertido en un alcohólico. Chance juega con una baraja de cartas (adaptador de objeto) y la mira mientras lo explica.

Dude es su amigo y no le resulta fácil recordar cómo ha llegado a la situación actual.

Pat agarra un vaso con ambas manos (adaptador de objeto) y baja la cabeza al responder a la pregunta de Chance. Sabe que no ha actuado bien menospreciando a Dude. Hay un momento de la conversación en el que parece deslizarse hacia el PC: “Lo sé, en una piltrafa”.

Es habitual que los personajes masculinos de Hawks hayan tenido malas experiencias con las mujeres. En *El Dorado* el *sheriff* J.P. Harrah también comienza a beber por un desengaño amoroso. El pistolero Nelse McLeod le explica a Cole Thorton que J.P. ha experimentado “lo que le suele pasar a un hombre: una mujer. Se lió con una chica trotamundos y ha estado borracho desde entonces”. Maudie afirma que ella y varias personas trataron de advertir a J.P. que no debía confiar en esa chica:

Maudie.- Un día llegó una chica y, nada más bajarse de la diligencia (...).

Cole.- Seguro que tenía grandes ojos azules y una historia triste. Son su tipo.

Maudie.- Sí, no era muy buena. Intenté avisarle y el resto también. Bull le avisó y se peleó con él. J.P. se enteró por las malas. Ella se fugó con un vendedor ambulante. No ha estado sobrio desde entonces. Eso fue hace dos meses.

Slim en *Tener y no tener* insinúa que algo negativo le ha ocurrido a Harry Morgan con alguien del sexo opuesto: “¿Quién fue Steve? (...) La que te dejó una opinión tan alta de las mujeres”. Bonnie hace lo mismo en *Sólo los ángeles tienen alas*: “Por cierto, ¿cómo era? (...) La que hace que te portes así”. Efectivamente, Jeff Carter estuvo enamorado de una mujer, Judy, con la que rompe porque no puede soportar la tensión e incertidumbre que deriva de su trabajo (es aviador). Sean, de *Hatari!*, estuvo a punto de casarse con una mujer que lo abandonó al conocer el lugar en el que vivía (una zona de lo que hasta 1964 fue la República de Tanganyika, actualmente Tanzania) y cómo era su trabajo (atrapa animales en la sabana para después vendérselos a los zoos).

Aquí está el origen de su miedo a iniciar una relación. Por eso tratan de apartar de su lado a las mujeres por las que se sienten atraídos. No quieren sufrir de nuevo. En *Tener y no tener*, *Río Bravo* y *Sólo los ángeles tienen alas* esta idea se refleja a través de acciones: tratan de que abandonen el lugar en el que ellos habitan cogiendo un avión, una diligencia o un barco y encargan a otros que se aseguren de su marcha.

En el comienzo de *Hatari*, Sean intenta que Dallas no permanezca con su grupo de cazadores y regrese al zoo de Los Ángeles. Sin embargo, al final del largometraje, cuando es ella la que decide irse, él sale a buscarla acompañado de todo el grupo y del elefante Tembo. La escena nos recuerda a las anteriores en las que cazaban jirafas, rinocerontes o monos pero ahora los propios animales (a Tembo se unen otros dos elefantes más) además de los humanos tratan de apresar a Dallas.

6) Los hombres de Burdette sorprenden a Dude mientras toma un baño en el hotel de Carlos. El alguacil les tiende una trampa, pero consiguen escapar y se lo llevan con ellos.

Carlos.- Aquí, señor Chance.

Feathers.- ¡Se han ido! ¡Salieron corriendo al oír los disparos! ¡Salieron por detrás! ¡Tenían los caballos preparados!

Carlos.- Se han llevado a Dude.

Colorado.- ¿No les seguimos?

Chance.- Advertí a Burdette de lo que pasaría si intentaba algo. Ya ves el resultado. Se ríe de nosotros. ¿Qué supones que pasará si le vamos a buscar?

Colorado.- Tiene razón. Ahora estamos en desventaja.

Carlos.- ¡Esos dos hombres estaban muy enfadados! ¡Han dicho que Dude les engañó!

Chance.- Cierto, Dude les engañó. Sabía lo que hacía y también lo que haría Stumpy. Burdette estará furioso.

Carlos y Feathers proporcionan información, Colorado hace una propuesta y Chance reflexiona. Con ambas manos sostiene su rifle. Lo posa en la mesa y se apoya en él. Este adaptador de objeto y su mirada reproducen su esfuerzo mental para tratar de resolver la situación.

### **C) Transacciones complementarias Niño – Niño (N – N)**

- Juego y diversión

1) Chance y sus tres ayudantes están en la cárcel. Estos interpretan varios temas musicales.

Es una estampa idílica en la que primero es Dude el que pone voz a una canción *country* mientras Colorado le acompaña con la guitarra y Stumpy con la armónica. Está tumbado



fumándose un cigarrillo tranquilamente. Esto refuerza la idea de que se ha recuperado pues, a lo largo del filme, le hemos visto desesperarse tratando de liar cigarrillos con sus manos temblorosas.

Chance permanece de pie, a un lado. Escucha la música y observa la escena, sonriendo, mientras se bebe un café. Es una muestra de uno de los aspectos de su actitud de “gallina protectora” que ya hemos comentado. La gallina es feliz al ver como sus polluelos (ayudantes) disfrutan de un momento de diversión mientras colaboran para interpretar los temas. Actúa de la misma forma que Sean Mercer (al que también dio vida John Wayne) de *Hatari!* que se complace desde la distancia al ver cómo Pockets acompaña con su armónica a Dallas, que toca el piano.

La música tiene un papel clave en los trabajos de Hawks. Aquí refleja que son un grupo unido. Nos muestra la comunidad de la que habla Gerald Mast: hombres unidos por su profesión, la lealtad a la misma, el compañerismo y la amistad. El realizador daba una gran importancia a esta última en sus filmes ya que consideraba que “la historia de una amistad (...) permite hacer mejores escenas” que “la historia de un hombre” (...) Probablemente no hay emoción más fuerte que la amistad entre hombres” (Hawks en McBride, 1988:110 y 160).

Al igual que los objetos la música también se emplea para expresar afinidad o la aceptación de las mujeres en el grupo. En *Tener y no tener* la conexión y la cercanía entre Cricket y Mary se refleja a través de los temas que interpretan. En *Hatari!* Dallas (que se siente fuera de la comunidad de cazadores, “Yo no pertenezco allí” le dice a Sean poco antes, mientras miran a los demás) entra en el salón en que están Kurt, Brandy y Luis con Pockets. Kurt está tocando el piano pero no lo hace bien. Ella se sienta y lo hace sin problemas. Pockets se le une y todos disfrutan. Esto nos recuerda al momento en que Bonnie, de *Sólo los ángeles tienen alas*, le explica a Geoff, que está sentado al piano, que no interpreta bien la canción. Tras indicarle varias veces cómo debe hacerlo, decide tocarla ella misma. Cuando acaba se miran y él le dice: “Hola profesional”. Esto significa que la han aceptado en el grupo. Poco después, él la acompaña con su voz.

Puede revelar estados de ánimo. Tras saber que se marchará con Harry de La Martinica, Marie le pide a Cricket que toque la canción a la que ella le va a poner voz de forma alegre porque así es como se siente. Al despedirse de él, Cricket le pregunta si continúa feliz y ella le lanza otra cuestión “¿Tú qué crees?”. Él responde interpretando una canción animada que representa la alegría que recorre el interior de Marie. Tras interpretar su primera canción Bonnie recuerda a Joe, que acaba de fallecer, y toca las primeras notas de un tema triste.

Puede apoyar una idea. Al final de *Tener y no tener* suena *How little we know* para confirmar que el amor es impredecible; llega de forma inesperada (como les ocurrió a Harry y Marie) y también se va del mismo modo. Por eso puede durar unos días o toda la vida. Esta es la función de la canción *My rifle, my pony and me* a la que nos referimos a continuación.

Arnold señala que lo que al principio parece un “cameo hortera” de Dean Martin es un instrumento para “señalar la centralidad de los conceptos de género y espacio doméstico”. Parece exaltar “la vida libre del macho desarraigado del oeste” pero, a medida que avanza, nos encontramos con un “deseo de una vida estable en el hogar”. Esta idea la expresa abiertamente Cole Thorton en *El Dorado*. Durante el largometraje, va de un lugar a otro y abandona la casa de Maudie en el momento menos pensado. Sin embargo, en los minutos finales le dice a J.P. Harrah que “quizás esté harto de andar por ahí trabajando como pistolero”.

*My rifle, my pony and me* representa “la tensión entre la vida en el hogar” y el vagar de un lugar a otro, “entre la masculinidad domesticada y la no domesticada” (Arnold, 2006: 273). Nos habla de un *cowboy* que sueña con volver a casa, con dejar su vida nómada y reencontrarse con su amor. Antes que en *Río Bravo* se utilizó en *Río Rojo* (1948) aunque las versiones que se incluyeron son diferentes. Es “un reciclaje” del tema *Settle Down* “a cargo de” Dimitri Tiomkin con letra de Paul Francis Webster (Coma, 2010: 398).

The redwing settles in the nest - El alirrojo se pone en el nido

It's time for a cowboy to dream” – Es el momento de soñar para el *cowboy*

Gonna hang my sombrero – Voy a colgar mi sombrero

On the limb of a tree – En la rama de un árbol

Coming home sweetheart darling – Vuelvo a casa mi amor  
Just my rifle, pony and me – Sólo mi rifle, mi *pony* y yo

Hawks eligió a dos actores que también eran cantantes, Dean Martin y Ricky Nelson, para interpretar a Dude y Colorado respectivamente. Seguramente, pensó en los beneficios económicos que sus actuaciones en el filme generarían. Según Todd McCarthy, fue la popularidad de Nelson lo que motivó al realizador a incluirle en el reparto y rechazar a otros “jóvenes y atractivos actores como Michael Landon y Rod Taylor”, (McCarthy, en Arnold, 2006: 272). Nelson había tenido éxito con varios de sus *singles* y aparecía en los programas de televisión. Sin embargo, no estuvieron de acuerdo a la hora de elegir qué temas debía interpretar. El actor quería incluir *Restless Kid* (“Niño inquieto”), que Johnny Cash compuso especialmente para él, pero no lo consiguió. Aquí recogemos parte de su letra:

Colorado's right hand will put you on the run - La mano derecha de Colorado te hará correr

I've got a girl in Denver town that's crying over me - He tenido a una chica en Denver que ha estado llorando por mí

But I said goodbye and I let her cry - Pero dije adiós y le dejé llorar

I miss her company but - Echo de menos su compañía pero

I'll get out of this rut - Saldré de esta rutina

Rio Bravo's killing me – Río Bravo me está matando

They gotta man locked in a cell that's a freer man than I – Tienen a un hombre encerrado en una celda que es más libre que yo

You're gonna see old Colorado headed for the door - Vas a ver al viejo Colorado camino de la puerta

You better believe I'm gonna leave like the 904 train – Sería mejor que creyeras que me voy como el tren 904

Hay referencias directas al propio personaje, Colorado, y al pueblo que da nombre al filme, Río Bravo. También, indirectamente, se menciona a Joe Burdette: el “hombre encerrado en una celda”. La sensación de estar encerrado que expresa deriva del cerco que Nathan y sus pistoleros a sueldo han establecido. Se habla de la ciudad de Denver. Sabemos que es el lugar del que proviene Colorado porque su jefe, Pat Wheeler, se lo cuenta a Chance cuando llegan en la diligencia. Su apodo deriva precisamente del estado del que Denver es capital

(Colorado). Ocurre lo mismo con el del joven de *El Dorado* Mississippi, que además de llevar el nombre de un estado tiene otras similitudes con Colorado.

*Restless Kid* hubiera sido un buen tema para interpretar en la cárcel, como si la letra se le ocurriera a Colorado en ese momento, inspirado por la situación. Sin embargo, finalmente, se incluyó una de las baladas populares americanas más antiguas: *Cindy, Cindy*. Nace a principios del siglo XIX y se refiere a una hermosa esclava del sur.

I wish I were an apple – Desearía ser una manzana  
Hanging on the tree – Colgando de un árbol  
And every time that Cindy passed – Y cada vez que Cindy pasara  
She'd take a bite of me – Tomaría un mordisco de mí

She told me that she loved me – Me dijo que me quería  
She called me sugar plum – Me llamó pastelito de ciruela  
She drew her arms around me – Pasó sus brazos alrededor de mí  
I thought my time had come – Pensé que mi momento había llegado

I wish I had a needle – Desearía tener una aguja  
As fine and I could sew – Y poder coser  
I'd sew her in my pocket – La cosería a mi bolsillo  
And down the road I'd go – Y por la carretera me iría

Cindy hugged and kissed me – Cindy me abrazó y me besó  
She wrung her hands and cried – Retorció sus manos y lloró  
Swore I was the prettiest thing – Juró que era la cosa más bonita  
That ever lived or died – Que jamás hubiera vivido o muerto

Stumpy y Dude acompañan a Colorado en los coros y ponen voz a la estrofa principal:

Get along home, Cindy Cindy – Márchate a casa, Cindy, Cindy  
Get along home, Cindy Cindy - Márchate a casa, Cindy, Cindy  
Get along home, Cindy Cindy - Márchate a casa, Cindy, Cindy  
I'll marry you some day – Me casaré contigo algún día

*Cindy, Cindy* se interpreta a continuación de *My rifle, my pony and me* y expresa el anhelo de estar con la persona amada, algo que un *cowboy* no se puede permitir. Por tanto, sigue

marcando, como explicaba Arnold, la diferencia entre la vida del *cowboy*, que vaga sin rumbo, y la del hombre establecido, que cuenta con un hogar.

*Cindy, Cindy* había aparecido en otros *western* anteriores a *Río Bravo* como *California Firebrand* de Philip Ford (1948) y *Hills of Oklahoma* de Robert G. Spingsteen (1950). La interpretan los músicos Foy Willing y Rex Allen, respectivamente (Coma, 2010: 135).

2) Chance, Stumpy, Dude, Colorado y Carlos participan en un tiroteo contra los hombres de Nathan Burdette.

Stumpy.- ¿Disparas tan bien como dices?

Chance.- ¿Y tú lanzas tan lejos?

Stumpy.- Casi tanto como tú disparas.

Chance.- Ahora se verá. Abre la caja.

Ambos actúan desde el N al participar en este pequeño desafío.

- Amor

1) Feathers le explica por qué decide quedarse en el pueblo y le pide que inicien una relación.

Feathers.- ¿Te parece bien John Ted? (John permanece en silencio). No tienes que decidirlo ahora si no quieres, pero no sigas callado.

Chance.- Si no estuviese metido en esto, todo sería distinto. Pero lo estoy.

Feathers.- Eso es lo que quería oír. La segunda vez me ha gustado más. Resulta mejor entre dos. Te he robado mucho tiempo. Ahora deberías irte a cumplir con tu deber.

Chance.- Yo...

Feathers le expresa sus sentimientos. Se ha quedado porque está enamorada de él. Le propone iniciar una relación y marcharse del pueblo en el momento en que se acabe. Al preguntarle qué le parece, él la mira fijamente y permanece callado. Finalmente, le hace ver que le corresponde pero, con tono de tristeza, lamenta no poder iniciar una relación por la situación en la que se encuentra. Debe vigilar a Burdette e impedir que los mercenarios que ha contratado su hermano Nathan acaben con la vida de más personas. Ella se aproxima a él, le agarra por el chaleco y le besa.

Este es uno de los momentos más emotivos del filme. Comprobamos que las mujeres de Hawks están acostumbradas a llevar la iniciativa, ya que es Feathers la que da el primer paso. A los hombres les cuesta manejarse en el terreno sentimental y son ellas las que actúan para conseguir su objetivo. Es importante destacar los paralelismos entre esta escena y otras de *Hatari!*, *Sólo los ángeles tienen alas*, *Tener y no tener* o *Río Rojo*.

Dallas le pregunta a Sean Mercer: “¿Cómo te gusta que te besen? (...) Te enseñaré”. Tess Milay besa a Matt y le plantea: “¿Te gusta esto?”.

Bonnie también le explica a Jeff Carter que su presencia no supondrá una preocupación para él. Todo seguirá siendo igual. No interferirá en su trabajo. Parece que es justo lo que necesitan oír. El jefe de los pilotos será más claro que Chance: “Me vuelves loco Bonnie”.

La primera vez que Feathers besa a John, él permanece quieto como una estatua sin corresponder a su beso. Ella se aparta, le mira a los ojos para reprocharle su actitud, le besa de nuevo y, esta vez, él la agarra y la besa apasionadamente. Ella se muestra feliz. En su cara se ha dibujado una amplia sonrisa y le mira con ilusión. Después le dice: “...Resulta mejor entre dos”. Slim le remarcará a Harry una vez que éste le besa con fuerza, dejándose llevar por sus emociones: “¿Ves? Es aún mejor si ayudas”.

Desde el PP, Feathers recomienda a Chance volver a su trabajo. Con una amplia sonrisa, permanece apoyada en la puerta, agarrando el pomo con la mano derecha (adaptador de objeto). A continuación, se apoya en la pared y, con la puerta entreabierta, se queda mirando el pasillo que Chance acaba de cruzar. Suavemente, desliza su mano izquierda por la puerta (adaptador de objeto) como si la acariciara. La forma en que emplea estos adaptadores junto a su expresión facial nos trasladan cómo se siente. Feathers está muy contenta. Se ha arriesgado al permanecer en el pueblo pero ha logrado lo que quería.

Chance abandona la habitación balbuceando. El paralenguaje (balbuceos) nos transmite su desconcierto. Ya hemos repetido en numerosas ocasiones los problemas que los protagonistas hawksianos tienen para actuar desde el N. Tienden a dominar sus emociones, a no expresarlas. Para Rivette esta contención es “una estrategia dramática” del realizador. Hawks

“usa la laxitud (...) para expresar la exasperación de hombres que tienen que refrenarse a sí mismos durante dos horas (...)”. Finalmente, explotan. “Su fachada de calma está preñada de emoción, del secreto tembloroso de sus nervios y de su alma, hasta que el vaso se desborda” (Rivette, en McBride, 1972: 74). Por otro lado, los clásicos consideraban que las cualidades de los héroes estaban comprendidas en cuatro virtudes: fortaleza, justicia, sabiduría y autodominio (Sánchez – Escalonilla, 2002: 22). No es extraño, por tanto, que los héroes hawksianos hayan de dominar sus pasiones si quieren tener éxito en su empresa.

Chance parece estar tranquilo hasta el momento en que los sicarios de Burdette asesinan a su amigo Pat Wheeler. Golpea a uno de ellos, los amenaza y los insulta: “¡Sois basura o algo aún peor!”. Dude tiene que aplacarlo. Al encontrarse después con Nathan Burdette también lo amenaza: si tratan de asaltar la cárcel, matará a su hermano Joe, al que llama “montón de basura”. La tercera vez que Feathers le besa, se deja llevar y le pide que lo haga de nuevo: “¿Por qué no hablas más claro?”.

Harry Morgan muestra su rechazo hacia el capitán Renard y sus hombres cuando golpean a Slim con su pasaporte en la cara y emborrachan a Eddie para tratar de obtener información sobre el matrimonio De Bursac. Sin embargo, no será hasta los minutos finales de la película cuando le veremos disparar a uno de los miembros de la Gestapo, apuntar a otros dos con una pistola que sostiene con su mano temblorosa, volcar una mesa y golpear una maceta. Es él el que besa a Slim de forma apasionada la segunda vez, tirando de ella hacia atrás cuando parece que la lleva hacia la puerta.

Jeff Carter no se permite un momento de tristeza cuando muere Joe. Actúa como si nada hubiera ocurrido. Pero, casi al final de *Sólo los ángeles tienen alas*, se desmorona al morir Kid, su mejor amigo.

2) Chance decide cambiar de estrategia. En lugar de vigilar a Burdette y sus secuaces de cerca, se encerrará en la cárcel con Joe y sus ayudantes.

Feathers.- ¿Qué es eso de mudarse a la cárcel?

Chance.- Eso es algo que debí haber hecho hace tres o cuatro días.

Feathers.- ¿Estás arrepentido?

Chance.- (Niega con la cabeza). ¿Y tú?

Feathers y John se encuentran por primera vez después de que ella se emborrachara y operan desde el N. Mientras hablan intercambian sonrisas. La respuesta que ambos dan a la pregunta es una forma de confirmar que cada uno está enamorado del otro. Si Chance hubiera permanecido en la cárcel antes nunca se habrían conocido de la misma forma que no habría surgido una relación entre ellos si Feathers hubiera abandonado el pueblo en la diligencia.

En *Sólo los ángeles tienen alas* encontramos un diálogo similar entre Geoff Carter y Bonnie:

Geoff.- Bonnie, mira, ¿te arrepientes de... algo?

Bonnie.- ¿Te arrepientes tú?

Geoff.- No.

Bonnie.- No me arrepiento.

3) Chance pasará varios días encerrado en la cárcel para ver cómo reacciona Nathan ante su cambio de estrategia.

Feathers.- Me lo temía. Significa que no te veré en tres o cuatro días. Es demasiado tiempo.

Chance.- (Sonríe). Sobrevivirás.

Feathers.- Sí, espero que tú también.

Lamenta no poder verle en varios días (N). Él se alegra de que vaya a echarlo de menos (N) ya que al escucharla sonríe aunque le resta importancia al tiempo que permanecerán separados. Se queda mirándola mientras se marcha, sonríe y baja la cabeza.

4) Los hombres de Burdette se han llevado a Dude. Chance habla con Carlos, Consuelo y Feathers de lo que ha sucedido.

Chance.- ¿No te arrepientes ahora de no haber cogido la diligencia?

Feathers.- (Dice que no con la cabeza).

De nuevo encontramos una forma de pedirle que le confirme su amor. Ella lo hace mientras le sonríe. Sostiene algo pequeño entre su índice y su pulgar y lo acaricia lentamente (adaptador de objeto). Ambos (forma de sonreír y adaptador) aportan sensualidad a su respuesta.



- Humor

1) Feathers llega al *hotel-saloon* de Carlos. Se lo encuentra observando unas polainas rojas junto al *sheriff*.

Feathers.- Perdonen ustedes, estoy buscando... ¿Esa prenda tan bonita no será para usted?

Carlos.- Verá, él...

Al igual que ocurre en *Tener y No Tener*, la protagonista femenina irrumpe en la planta de arriba del hotel mientras el protagonista masculino está hablando con el dueño del mismo. Desde el principio, demuestra que tiene un humor similar al de Slim, propio de las mujeres de Hawks y de sus personajes en general. Como ya hemos indicado, el sarcasmo es un rasgo que caracterizaba al propio cineasta y que proyecta en sus personajes. Los ha sorprendido desprevenidos y, en un primer momento, no saben qué hacer. Carlos está avergonzado (NN) y, aunque titubea (paralenguaje), no duda en acusar a Chance de ser el dueño de las polainas.

Para Wood esta broma de Feathers “constituye una inversión humorística del tema de la fuga: Chance, el aparentemente invulnerable, la mítica figura del hombre fuerte y silencioso, encuentra que su dignidad queda abruptamente socavada (...)” (Wood, 2005: 62).

2) El cambio de estrategia en el enfrentamiento contra Burdette implica permanecer varios días dentro de la prisión.

Stumpy.- Aún hay otra cosa. Si vamos a estar todos aquí bien juntitos tres o cuatro días, no estaría de más que cierta persona, y no quiero decir nombres, cumpliera lo que prometió. Una cuadra es un lugar digno, pero no el mejor sitio para revolcarse.

Dude.- Está bien, Stumpy.

Stumpy.- A mí me encantan las rosas y el señor del que hablo no es precisamente una.

Dude.- Voy a darme un baño. Dije que lo haría.

Stumpy.- ¡Dude! Yo eso nunca lo he puesto en duda. Sólo me preguntaba cuándo.

Dude.- Seguirá hablando hasta que nos vayamos. Me daré un baño mientras tú reúnes las cosas.

Stumpy.- Grita cuando vuelvas porque cuando te lavas pareces otro.

El anciano quiere que Dude se bañe y se lo sugiere desde el humor (NN). Dude acepta y se queja de su locuacidad (N). En *El Dorado* Bull le pedirá lo mismo al *sheriff* J.P. Harrah.

3) Chance y Dude hablan sobre Feathers. El *sheriff* introduce el tema de la mujer de la que Dude se enamoró. El fracaso de su relación con ella fue lo que le llevó a beber.

Chance.- No me dirás que has perdido la memoria.

Dude.- Los hombres olvidan. A veces, no es fácil. Un día sucede algo y olvidas... Por si te interesa, yo... Lo he hecho. Ni siquiera me apetece beber.

Chance.- Ya era hora. Empezaba a estar harto de cuidar de ti.

Dude.- Si quieres lanzarte, yo cuidaré de ti.

Stumpy.- ¿Y ahora qué pasa? ¿Vas a cuidar de él? Explicame eso.

Dude.- El *sheriff* se ha echado novia.

Stumpy.- ¡Oh! No creo. ¿No iremos a pasar por esto otra vez? ¿Vas a hacer lo mismo que Dude?

Chance.- Tranquilo.

Stumpy.- ¿Por qué nadie me cuenta estas cosas? ¿Adónde vas? ¿Adónde vas?

Dude.- Déjale, Stumpy.

Stumpy.- Déjate de bromas. ¿Se ha echado novia?

Dude.- Creo que sí. Pero él aún no lo sabe.

Stumpy.- Le ha echado el lazo, ¿eh?

Dude.- ¡Vaya si lo ha hecho!

Stumpy.- Tiene gracia. Ya le estoy viendo. El representante de la ley: "Te he dicho que te quedes ahí dentro". Y después sumiso como un corderito. Ja, ja, ja.

La cercanía y emotividad del momento se refleja, sobre todo, a través de lo no verbal. Ambos hablan con un volumen bajo y lentamente. Dude hace varias pausas. Parece que le cuesta hablar. Al escuchar que ya no necesita beber, Chance le sonríe ampliamente y le gasta una broma. Stumpy interrumpe la conversación. Como ya hemos indicado, es habitual que Hawks rompa los momentos de mayor intimidad y cercanía a través del humor o de la aparición repentina de un personaje.

Al llegar Stumpy, Dude se burla de Chance que se enfada (NN) y se marcha a ver a Feathers como su ayudante le ha aconsejado. Stumpy protesta (NA) porque le han ocultado información y, después, también bromea y se burla del *sheriff*. Parecen dos adolescentes que acaban de descubrir que uno de sus amigos se ha enamorado de una chica.

4) Dude y Stumpy pasean por el pueblo. Al pasar cerca de la cantina, Stumpy encuentra unas medias negras que Feathers acaba de lanzar. Las recoge, las observa y hace una pregunta a Dude:

Stumpy.- ¿Crees que llegaré a ser *sheriff*?

Dude.- Si no te metes donde no te llaman.

Stumpy.- Ja, ja, ja.

Bromean sobre Chance. Stumpy se coloca las medias en el cuello, agarra a Dude y se marchan.

5) Chance, Colorado y Dude se están enfrentando a los hombres de Burdette pero temen que estos crucen el río, entren por detrás del almacén en el que se refugian y los acorralen. Aparece Stumpy y lo impide al disparar a dos de ellos. Poco después, llega Carlos.

Chance.- Y ahora, ¿quién falta?

Colorado.- Falta su novia con la maceta.

John, que había insistido en que no quería ayuda de nadie, bromea con Colorado.

- Atracción sexual mutua

1) Resuelto el asunto de la partida de naipes, charlan en el bar de Carlos.

Chance.- Voy a tomar una copa. ¿Me acompaña?

Feathers.- Sí, gracias. El último. Fue una pena lo del señor Wheeler. Carlos dice que eran amigos.

Chance.- ¿Sabe cómo le mataron? ¿No le dijo eso Carlos?

Feathers.- Sí, me lo dijo. Dígame, ¿cómo llega un hombre a *sheriff*?

Chance.- Pereza. Cansancio de alquilar su revólver o de ir de un sitio para otro.

Feathers.- Eso suena muy triste.

Chance.- Sí, y hay muchos que piensan como usted.

Feathers.- Pero, aún así, es un negocio y ya es tarde para dejarlo.

La proposición de Chance es una invitación para estrechar lazos (NN). Ella ha tratado de

flirtear con él en varias ocasiones pero él no ha sido receptivo. Ahora inicia un acercamiento, lo que nos confirma que él también se siente atraído por ella.

Es importante destacar que, en un principio, iba a mantener su habitual actitud distante. La saluda con un sarcasmo y le advierte que no piensa disculparse. Sin embargo, al hacerlo ella, algo que él no espera, lo desarma. Lo apreciamos claramente en un gesto: baja la cabeza y sus ojos apuntan al suelo. Ella lo percibe y sonríe. Al decir “gracias” su tono revela alegría y sorpresa (NN). Apoya sus manos en la mesa, golpea la mesa con la derecha, las pone después en la barra, coge un cenicero, entrelaza las manos, las frota y cruza los brazos. Todos estos autoadaptadores y adaptadores de objeto revelan que Feathers está nerviosa. Es la primera vez que ella y Chance mantienen una conversación sobre su vida personal.

2) Feathers ha acabado de afeitarse a Dude. Se ofrece a hacer lo mismo con John.

Feathers.- ¿Y a ti John Ted? ¿Te afeitó?

Chance.- Yo me afeito solo.

Feathers.- Eso pensaba.

Ambos actúan desde el Niño. Feathers bromea al hacerle la pregunta al mismo tiempo que flirtea con él. Lo apreciamos en su sonrisa, su tono de voz y en cómo sujeta la navaja. La manipula de tal forma que consigue, como señala McElhaney refiriéndose al uso de objetos en el cine de Hawks, “que un fuerte componente erótico emerja” (McElhaney, 2006: 37). Chance responde con una sonrisa de complicidad.

- Expresión mutua de emociones

1) Feathers le ha ayudado a librarse de tres de los hombres de Nathan que lo han atacado. Los ha visto morir y está muy impresionada. Entonces, aconsejada por Colorado, decide beber algo de whisky y se emborracha.

Feathers.- Tú jamás habrías abierto la cárcel, John Ted. Por eso decidí ayudarte. Aunque a ti no te gusta que te ayuden, claro. Es cierto, tú no me obligaste, fue idea mía. Como fue idea mía quedarme. Tú me dijiste que me fuese en la diligencia.

Chance.- Hiciste bien.

Feathers.- ¿Eh?

Chance.- Me alegra que no te fueses.

Feathers.- ¿Por qué? ¿Por qué me dices ahora esas cosas? Tú... ¡Completamente loco! ¡Y yo también! ¡Y tú también Colorado, por meterte en esto! ¡Tú tienes menos motivos que yo! Me voy, no quiero hacer más el ridículo. Aunque no sé por qué me voy, porque estáis como cabras. Además, creo que nos llevamos muy bien. Es igual, me voy. Sois unos tontos. Sois un par de insensatos.

Se queja y se culpa de lo ocurrido (NA). Chance responde desde el NN y ella se sorprende (NN) ya que no es habitual en él. Salta de nuevo al NA. Lloro y habla de forma entrecortada. En su mano derecha sostiene un vaso. Lo mira fijamente y mueve su mano izquierda rozándolo ligeramente. A continuación, coloca la mano izquierda sobre el vientre, cambia el vaso de mano, se toca la nariz, el pecho, se alisa la falda y se toca de nuevo la nariz. Todos estos adaptadores reflejan su excitación.

Estas transacciones suponen un avance en su intimidad ya que Chance le confirma que siente algo por ella.

La escena nos recuerda a la de *Sólo los ángeles tienen alas* en la que Judy, también borracha, se lamenta ante Geoff Carter.

#### **6.4.5.1.2 Complementarias Compuestas**

##### *A) El compañerismo*

Hay varios momentos en los que se aprecia claramente que entre Chance y Dude hay compañerismo:

1) Tras acabar con el asesino de Pat Wheeler y demostrar así ante varios hombres del pueblo que sabe hacer su trabajo, la autoestima de Dude se fortalece. Chance y Stumpy le entregan las armas que un día empeñó para comprar alcohol. Ahora piensa en cuidar su imagen exterior.

Dude.- Sienta bien.

Chance.- Vamos.

Dude.- Por cierto, ¿voy a cobrar el sueldo?

Chance.- Como siempre.

Dude.- En ese caso, descuéntame lo que pagaste por las armas.

Chance.- No hay prisa.

Dude.- Ya que estás tan generoso, podrías darme un adelanto. Necesito pantalones nuevos y camisa. Esta ropa tiene muchos agujeros.

Chance.- No es necesario. Cuando te fuiste, dejaste algo de ropa. La guardé en el hotel.

Dude.- ¿Durante todo este tiempo?

Chance.- Esperaba a que dices la talla. De paso, báñate y afeítate.

Dude.- Si me afeitase podría degollarme John.

Chance.- ¿Qué?

Dude.- Daré la talla. Gracias

Hablan sobre trabajo (A-A) y bromean. Chance le dice que se afeite y él, también desde el humor, exagera (N-N).

Al salir de la prisión, saca sus pistolas de las cartucheras y les da varias vueltas. Chance sonríe complacido al observarle. Mientras camina, las toca varias veces. El hecho de recuperar sus armas y el poder moverlas con esa pericia simboliza que Dude está superando su adicción. La necesidad de mejorar su imagen externa es una parte más de su proceso de recuperación. Lleva varios días sin beber, ha restablecido su autoridad al cazar al asesino de Pat en el bar, acaba de conseguir sus revólveres y ahora desea mejorar su apariencia. Quiere que su aspecto (exterior - forma) se corresponda con cómo se encuentra (interior - fondo) porque su deterioro psicológico estuvo acompañado del físico (prendas agujereadas, poca higiene, etc...).

Es Feathers la que poco después afeitará a Dude ayudando así a su proceso de recuperación. Es una forma de introducirla en el grupo. Al igual que Marie se gana las simpatías de Eddie demostrando que puede responder adecuadamente a su pregunta porque tiene sentido del humor, ella lo hace afeitando al alguacil. Bonnie ha de dejar a un lado sus consideraciones respecto a la muerte si quiere sentarse a la mesa y cenar con los aviadores. Las mujeres *hawksianas* deben arreglárselas para ser aceptadas en el grupo al que pertenece el hombre del que están enamoradas. Para él, su pequeña comunidad y los valores de profesionalidad, compañerismo y lealtad son imprescindibles.

A los protagonistas masculinos les complace esta integración. Mientras Feathers afeita a Dude, Chance observa desde la distancia fumando un cigarrillo y sonríe. Lo mismo hace Sean Mercer al ver cómo Dallas toca el piano con sus compañeros o Harry Morgan cuando Marie responde al acertijo de Eddie.

2) Feathers y Colorado observan cómo los mercenarios de Burdette han tendido una trampa a Chance.

Feathers.- ¿Lo está pensando?

Colorado.- Ahora, cuando salga y me detenga en el cobertizo, quiero que tire esa maceta por la ventana y luego agáchese.

Ella quiere que ayude a John y le hace una pregunta para saber si está decidido a hacer algo. Colorado actúa desde el A al atender a su demanda y poner en marcha un plan. Gracias a la actuación de ambos, Chance logrará reducir a los tres hombres. Se demuestra así que necesita ayuda si quiere lograr su objetivo aunque él se empeñe en rechazarla. De hecho, “el esquema sobre el que se regirá todo el film” responde a la idea de que “en cada crisis, Chance será salvado por una ayuda que no ha pedido o que ha rechazado” (Wood, 2005: 54).

Es una transacción complementaria compuesta en la que intervienen los tres estados. A, porque deciden actuar; PP, porque quieren ayudar a Chance, aunque éste no se deje; y N, porque sienten simpatía por Chance.

3) Han pasado varios días desde que Dude ha dejado el whisky. Su jefe quiere saber cómo se encuentra.

Chance.- Buenos días, Dude.

Dude.- Buenos días.

Chance.- ¿Cómo te encuentras?

Dude.- Bien, creo.

Chance.- ¿Has comido algo?

Dude.- Esta mañana. Stumpy lo preparó.

Chance.- Te he preguntado algo. No me has respondido.

Dude.- Pues bien, te contestaré. No he dormido bien ni he comido nada. Me he tomado una cerveza y me ha sentado mal.

Chance.- ¿Podrás hacer la guardia?

Dude.- Cuando no pueda, te lo diré.

Antes de ver a Chance, Dude ha tratado de liar un cigarrillo pero le ha sido imposible. El temblor de sus manos hace que no pueda unir un extremo del papel de fumar con el otro y que la mezcla caiga fuera. Arruga el papel y lo tira al suelo. A continuación, se frota la boca con la mano y toca el ala de su sombrero. Mientras habla con el *sheriff* se lo saca y lo cambia de mano, se frota la cabeza y se muerde los labios. Todos estos gestos nos transmiten la ansiedad que le provoca el síndrome de abstinencia.

El *sheriff* se interesa por cómo se encuentra (PP) y le pregunta si podrá hacer la guardia (A). Dude se esfuerza por activar su A pero, finalmente, se enfada (N).

#### *B) Intimidad y amistad*

Entre Chance y Dude y entre ambos y Stumpy también hay amistad. Ésta se expresa a través de transacciones A-A y N-N. Los tres intercambian ideas, impresiones o valoraciones y participan en intercambios objetivos de preguntas y respuestas. Su objetivo es encontrar una forma de vencer a Nathan Burdette y sus pistoleros. Se divierten juntos mientras interpretan un tema musical (aunque Chance permanece a un lado, no llega a participar de la misma forma que Dude y Stumpy) y bromean.

Entre Chance y Feathers hay intimidad ya que, como hemos podido observar en los apartados anteriores, establecen alguna transacción A-A y, sobre todo, N-N: entre ellos hay amor, atracción sexual y saben bromear (N-N).

#### **6.4.5.1.3 Complementarias asimétricas**

##### **A) Transacciones complementarias Niño –Padre (N-P)**

- Una persona manifiesta lo que piensa o siente, desafía a otra o se queja y ésta le da órdenes, la critica o trata de persuadirla



1) Feathers decide quedarse en el pueblo en lugar de tomar la diligencia.

Feathers.- No me he ido.

Chance.- Eso ya lo veo.

Feathers.- Yo... No sé qué ha pasado. Lo tenía todo a punto. Carlos me dijo que la diligencia iba a salir y, de repente, alguien gritó que no iba. El grito lo di yo. Supongo que querrá saber por qué no me he ido, ¿eh, *sheriff*? Ni siquiera sé cómo se llama usted.

Chance.- Chance. John Ted.

Feathers.- Ted de tragedia.

Chance.- ¡Un momento, un momento!

Feathers.- He vuelto a sacarle de quicio, ¿eh, John Ted? No me obligue a decirle por qué me quedo. No seré ninguna carga, ni siquiera un estorbo, sólo estaré aquí. No me debe nada y así será cuando todo termine. Entonces, dígamelo y tomaré la diligencia. No, no hará falta que me lo diga. Cuando todo acabe me marcharé.

John se presenta en su habitación al enterarse. Ella está junto a la ventana sosteniendo sus plumas con ambas manos. Las mueve (adaptador de objeto) mientras camina de un lugar a otro. Las tira sobre una mesa, se apoya en ella con su mano derecha (adaptador de objeto) y mira al suelo. Todos estos gestos nos hacen ver que está nerviosa.

Actúa desde el NN mostrando sus emociones. Explica que decidió quedarse siguiendo un impulso. También actúa desde el N cuando le pide que le deje quedarse con él. Su tono es de súplica, se acerca a él y los ojos le brillan como si estuviera a punto de llorar.

Chance actúa desde el P: le reprocha que se haya quedado.

2) Después de que los hombres de Burdette lo apresen, la autoestima de Dude disminuye y su inseguridad aumenta. Discute con Chance y le da una bofetada. Decide dejar su puesto como alguacil.

Stumpy.- ¿Qué quiere decir eso de él por mí? Me gustaría saberlo. Nunca me explicáis nada.

Chance.- Está claro, abandona.

Stumpy no sabe nada de esto. Los oye hablar y no entiende qué ocurre. Si simplemente realizase una pregunta para obtener información, operaría desde el A, pero no puede evitar

quejarse (NA): “Nunca me explicáis nada”. Chance le responde de forma tajante (PC). En su expresión todavía se percibe la rabia que siente contra Dude por haberle pegado.

Dude observa la conversación y se lleva la mano a la boca, después a los ojos, a la boca de nuevo y, finalmente, entrelaza las manos (autoadaptadores).

3) Al salir Dude, John y Stumpy se quedan solos.

Stumpy.- No tiene nada en el estómago. Sólo vísceras y coraje. Es todo un hombre. ¿Sabes que te digo? Que dejes de pensar en él y pienses en mí. A él no le hace falta. En cambio, a mí sí. No soporto ver a un hombre que lucha consigo mismo. ¿Adónde vas?

Chance.- A llevarle algo de comer. Y en cuanto a ti...

Stumpy.- Ya lo sé. Debo meterme en mi agujero.

Chance.- No. Deberías prestar atención cuando vuelva Colorado. No le he dicho lo rápido que eres apretando el gatillo. Esto no va a ser fácil. Sin embargo, aquí el mayor peligro eres tú.

Stumpy.- ¿Yo? ¿Pero qué...?

Chance.- ¡Cierra la ventana!

Stumpy.- No comprendo cómo le aguanto. Siempre igual. Haga lo que haga nunca está satisfecho.

Ambos miran fijamente hacia la puerta. El momento que acaban de vivir ha sido decisivo y todavía no han tenido tiempo de asimilar lo ocurrido. Los dos están sorprendidos y excitados (N). El anciano mueve los ojos abajo, arriba y a la izquierda mientras alaba la actitud de Dude (PP). Chance permanece quieto, petrificado, hasta que mira al suelo y al anciano cuando éste comienza a quejarse (NA) y replicarle (NR). Stumpy tiene los brazos pegados al cuerpo y sus manos forman dos puños cerrados. Este autoadaptador representa claramente su postura de N que está permanentemente quejándose y replicando. Chance le advierte del peligro de que la situación se repita (P).

Esta transacción N-P tan habitual entre ellos, hace al espectador pasar de la compasión y la alegría que poco antes despertaba el momento de la botella a la risa. Es un claro contraste entre un momento marcadamente emotivo y otro humorístico.

- Una persona pide ayuda, permiso o se lamenta y otra decide o no aceptar su petición, apoyarla o mostrar comprensión. Relación de súplica.

1) John estará varios días sin poder verla. Va a quedarse junto a sus alguaciles en la cárcel esperando a ver qué es lo que hace Nathan Burdette.

Feathers.- En fin, si vas a quedarte en la cárcel, ¿no podría ir de vez en cuando por si necesitarais algo? Nunca se sabe.

Chance.- No quiero que te acerques a la cárcel.

Ella se mueve desde el N al pedirle permiso para visitar la cárcel. Él desde el P al prohibirle ir.

## **B) Transacciones complementarias Padre - Niño (P-N)**

- Afecto

1) Una puerta se abre lentamente. El que está tras ella es Dude.

Así comienza la primera escena de *Río Bravo* que, con dos minutos y 28 segundos de duración, apenas contiene diálogo. En ella se aprecia claramente la importancia de la comunicación no verbal. A través de varios somatoadaptadores y un autoadaptador, frotarse la boca con la mano, que repite seis veces en esta escena, se nos hace ver que Dude está hundido y nervioso. Sudando, con la ropa sucia y una chaqueta rota se introduce en el interior de una cantina. Frota su boca con la parte interior de la mano izquierda y, lentamente, da tres pasos. Se apoya en la pared y mira al suelo. Repite el gesto con la mano derecha y camina con los pulgares dentro de los bolsillos. Ahora, se frota la boca con la parte interior y con la exterior de su mano izquierda. Vuelve a frotársela con la parte interior de esta mano.

Mira fijamente a un hombre que llena un vaso con licor y se lo muestra. Él sonríe y asiente con la cabeza. El hombre coge una moneda y la lanza en una escupidera. Dude la mira, frota lentamente sus dedos, mira al hombre (que sonríe ampliamente) y se frota la boca con la parte interior de la mano derecha que después frota contra su chaqueta. Apoya la izquierda en un poste de madera y se agacha para recoger la moneda.

Joe Burdette le proporciona la moneda con el objetivo de humillarlo. Disfruta viendo cómo el ayudante del *sheriff* se rebaja a meter su mano en una escupidera para poder pagarse un trago. Dude lo acepta porque busca desesperadamente consumir alcohol.

A continuación, interviene el *sheriff* John T. Chance que impide que Dude la coja, salvando así su dignidad. Un contrapicado muestra al *sheriff* con expresión de ira. Esto es algo propio del PC. Sin embargo, opera aquí desde el PP. Su objetivo es que Dude no se humille aunque le enfada ver cómo se degrada a sí mismo.

Dude se mueve desde el NR. Está tan ansioso por ingerir alcohol, que llega a meter su mano en una escupidera para poder pagarlo. Chance se lo impide y Dude se enfurece tanto que lo golpea en la cabeza dejándolo sin sentido.

Esta escena se asemeja a otra de *El Dorado* en la que Trotón salva la vida de Mississippi cuando éste quiere salir a una calle oscura, donde le están esperando dos asesinos. La diferencia entre una escena y otra es que en *Río Bravo* Dude se rebela, mientras que en *El Dorado*, Mississippi muestra gratitud.

2) Chance descubre que, tras la muerte de su marido, Feathers no tiene una residencia fija.

Chance.- A propósito, ¿a dónde piensa ir?

Feathers.- Donde no tengan ese cartel. Siempre que me lo encuentro me pongo un poco nerviosa.

Chance.- Conozco al *sheriff* que me lo mandó. Le escribiré una carta para que lo retire. Así dejarán de molestarla los tipos como yo (se marcha).

Feathers.- (Mientras está sola) ¡Vaya! Gracias.

Él actúa desde el PP al ayudarle. Ella, desde el NN, le cuenta cómo se siente. Entrelaza las manos (autoadaptador). Al ver la reacción de Chance, se queda mirando cómo sube las escaleras, mueve los ojos rápidamente como si estuviera buscando algo y su expresión es de sorpresa. Mira de nuevo hacia las escaleras que el *sheriff* acaba de subir, sostiene su vaso con las puntas del índice y el pulgar, lo mueve ligeramente, lo levanta por un lado, lo mira y lo aparta (adaptador de objeto). Su mirada y la forma en que mueve el vaso revelan que está pensando en Chance. Este objeto actúa aquí como una extensión de su actividad mental.

3) Dude ha pasado un día sobrio tras dos años seguidos bebiendo whisky. Joe Burdette se burla de él.

Chance.- Tienes mala cara.

Dude.- No me extraña. Necesito una cerveza.

Chance.- Lo imaginaba. Aquí tengo algunas frías (...)

Chance.- ¿Otra cerveza? Creo que la has desperdiciado.

Dude.- Yo diría más bien que la he fallado. No, no quiero más.

El *sheriff* desde el PP se interesa por cómo se encuentra y le ofrece una cerveza. Es una forma de apoyarle frente a la provocación de Joe Burdette que, al llamarle borracho, lo ha hecho estallar y ha herido sus sentimientos. Dude se lleva la mano izquierda a la boca (autoadaptador) lo que nos sugiere que está nervioso.

4) El *sheriff* da su opinión sobre la actuación de Dude en la cantina de Charlie.

Chance.- Por una vez tienes razón, Stumpy. Estuviste muy bien, Dude. Como en los viejos tiempos. ¿Y sabes por qué reaccionaste así? Porque se rieron de ti. El borracho haciendo el héroe. Les sorprendiste. La próxima vez será distinto. La próxima vez dispararán y luego se reirán. Sabes que será así.

Dude.- (...) No consigo liar un cigarrillo.

Las palabras de Chance son propias de un A. Se basa en un dato objetivo para sostener su afirmación: Dude ha puesto su vida en peligro al enfrentarse solo a una decena de hombres. Sin embargo, mientras hablan, ambos se están liando un cigarrillo. A Dude le tiemblan las manos y acaba por romper el suyo. Chance le entrega entonces el que tiene entre sus manos. Este gesto revela el apoyo del *sheriff* (PP) a su alguacil. Sus palabras no deben despistarnos. Como él mismo le explica a Stumpy más adelante trata de “picar su orgullo” para que reaccione. La red de colaboración que componen estos tres hombres se completa en el momento en que Stumpy enciende una cerilla contra su pantalón para encendérselo. No llega a hacerlo porque se enfada con Chance y comienza a agitar su mano apagando así la llama de la cerilla.

5) Dude le pregunta a Stumpy si puede limar alguna de las piezas de su revólver.

Stumpy.- No, no te dejo que le hagas nada a mi revólver. Podría dispararse solo. Búscate otro. ¿Por qué no le

das los suyos?

Chance.- Lo había olvidado.

Stumpy.- Son mejores que el mío. Aunque llevan años ahí, no dejé de limpiarlos un solo día.

Dude.- Yo los vendí.

Chance.- Bueno, pues ya ves, volví a comprarlos.

Dude.- John, no sé...

Chance.- Dude, vamos a hacer la ronda. De paso traeremos café.

Este momento de la entrega de los revólveres es uno de los más emotivos de *Río Bravo*, a excepción de los protagonizados por la pareja Feathers – John T. Bajo ellos hay un “subtexto emocional”. Es toda una metáfora del ascenso de Dude de los infiernos. Como señala Mast:

Las imágenes filmadas son fotografías de objetos físicos y estos objetos concretos, pueden llevar a cabo muchas de las tareas de la narración que los discursos verbales o descripciones deben acompañar en obras y prosa de ficción (...). Estos objetos fotográficos se vuelven especialmente importantes en las narraciones en las que el poder comunicativo del discurso es suprimido como en las películas de Hawks (Mast, 1980: 49).

Seguramente, los había vendido para comprarse algo de alcohol. Es Stumpy el que le indica al *sheriff* que se los entregue. Los dos actúan desde el PP ya que al comprarlos nuevamente, guardarlos y entregárselos, le están ayudando a fortalecer su autoestima y darse cuenta de que puede superar su adicción.

Al preguntar al anciano si puede limar las piezas del arma, Dude se rasca la boca (autoadaptador) y mira al suelo. Está avergonzado. Coge sus cartucheras y sus pistolas. Las acaricia con los dedos pulgares (adaptador de objeto) y las mira fijamente. De estos adaptadores, de su expresión facial, de su tono y titubeo se desprende que está muy emocionado, pero no sabe qué decir, le cuesta expresarse: “John, no sé...” (NN). Está conmovido y avergonzado al mismo tiempo.

6) Carlos ha prometido a Chance vigilar ante su puerta mientras duerme y despertarle más tarde. Al levantarse y hablar con él, se entera de que es Feathers la que ha montado guardia frente a su habitación.

Chance.- ¿Ha dormido bien?

Feathers.- ¿Quién? ¿Yo?

Chance.- Sí, usted. Aquí no hay nadie más.

Feathers.- Ah... Sabía que Carlos se lo contaría. Estaba desvelada, así que decidí quedarme en el pasillo.

Chance.- Y de haber venido alguien habría gritado antes de que la matasen, ¿no? ¡Mujeres! ¿No se da cuenta de que...?

Feathers.- Lo sé, lo sé, lo sé. No quiere que le ayuden. Le oí decírselo a Carlos.

Chance.- ¿Y por qué lo hizo?

Feathers.- Pensé que usted no se enteraría, que se iría sin encontrarse con Carlos.

Chance.- ¡No me despertó!

Ésta es una transacción de afecto por parte de Feathers. Precisamente este tipo de transacción, más la de ayudarle a matar a tres hombres cuando lanza la maceta por la ventana, son el paso a la intimidad que experimentará Chance al final.

Hay un momento en el que el *sheriff* demuestra tener prejuicios: “¡Mujeres!”. Su A está contaminado por el P. Es habitual en los protagonistas hawksianos. Harry de Tener y *no tener* le dirá a Mary: “¡Mujeres! Uno sale a romperse el cuello para... Tendría que haberlo supuesto” y Geoff Carter de *Sólo los ángeles tienen alas* a Judy: “Eres como todas. No sabes lo que significa mantenerse unidos”.

- Una persona critica a otra, le habla desde la exigencia o le humilla y ella lo acepta, se lamenta o se rebela.

1) Chance se interesa por el pasado de Feathers.

Chance.- ¿Con alguien que es un tramposo?

Feathers.- Entonces no lo era, eso fue luego. Cuando cambió su suerte... Tal vez por culpa mía. Demasiados regalos.

Chance.- ¿Y por qué le dejó?

Feathers.- Yo no. Él. Él fue quien me dejó. Le pillaron como al del chaleco claro... Pero no tuvo tanta suerte. Le mataron.

Chance.- Fue una vida difícil.

Feathers.- Se equivoca, *sheriff*. Fue maravillosa. Me gustaba el juego. Viajábamos mucho. Vivíamos a lo grande. No supe que era... un tramposo hasta aquel día. Quizá no me lo dijo porque temía que le abandonase.

Critica al que fue su marido al calificarlo de “tramposo” y da por hecho que su vida era

desgraciada sin disponer de suficiente información (PC). Ella se mueve desde el NN al mostrar sus verdaderos pensamientos y sentimientos. Él, en cambio, es más frío.

Mientras hablan, ambos sostienen un vaso entre las manos. Feathers lo acaricia y aparta la mirada de Chance. Continúa sosteniendo el vaso con la mano derecha y acariciándolo con la izquierda (adaptador de objeto).

Esta escena está inspirada en otra similar de *Cuando ruge la marabunta* (Byron Haskin, 1954):

Christopher Leiningen.- Quizá mi hermano me conoce mejor de lo que yo creía. ¿Cuanto tiempo estuvo casada?

Joanna.- Casi un año. Se mató.

Christopher Leiningen.-¿Cómo?

Joanna.- Bebía, era muy alegre, muy simpático y muy borracho. Una noche salió a caballo, más alegre y también más borracho que nunca. Su hermano me dio dinero para pagar sus deudas.

Christopher Leiningen.-Sería un pobre inútil.

Joanna.- Era el hombre más bueno que he conocido.

Christopher Leiningen.-Un hombre débil al que no quería.

Joanna.- Sí le quería.

### **C) Transacciones complementarias Adulto - Padre (A-P)**

- Asertividad

1) Pat Wheeler acaba de ser asesinado por uno de los hombres de Nathan. El asesino escapa y tratan de atraparlo.

Chance.-Ve al otro lado y cúbreme cuando entre.

Dude.- ¿Por dónde entrarás?

Chance.- Por la puerta. Si se zafa de mí y sale, es tuyo.

Dude.- Es inútil que te diga que te calmes, ¿no?

Chance.- Desde luego.

Dude.- Me lo suponía. Dame un minuto.

Dude.- ¡John! ¿Ocurre algo? Se ha escapado. ¿Estás bien?

Chance.- Si, ¿dónde está?

Dude.- No sé. Salió corriendo y no pude ver dónde...



Chance.- ¿Pasó por aquí y fallaste?

Dude.- ¡Esto está muy oscuro pero quizá le haya herido!

Chance.- No te preocupes. Yo le dejé escapar.

Dude.- Todavía no ha escapado. Seguro que se ha metido en la taberna y sigue allí.

Chance.- ¿Cómo lo sabes?

Dude.- Aún llegué a ver cómo se movían las puertas. Soy un experto en cantinas.

Chance.- ¿Crees que podrás reconocerle?

Dude.- No hará falta. Pisó ese charco, llevará barro en las botas.

Chance.- ¿Estás dispuesto a entrar a buscarle?

Dude.- Pues claro.

Chance.- Escucha esto. Allí habrá al menos diez hombres de Burdette.

Dude.- Puede que más.

Chance.- Tú entra por detrás. Yo iré por delante.

Dude logra dispararle pero el asesino consigue escapar igualmente. Chance permite que sea Dude el que tome las decisiones en este momento aunque colaboren, trabajen juntos, en la resolución de problemas.

Al comenzar la conversación, Dude sujeta su pistola con la mano derecha. La abre y la cierra con rapidez, como si palpara el arma. Este adaptador de objeto revela que está nervioso. Al afirmar que es “experto en cantinas” se frota la boca con la mano izquierda (autoadaptador). Repite este gesto además de apretar los labios (autoadaptador) cuando escucha que habrá casi una decena de secuaces de Burdette en el *saloon*.

2) Presta juramento en la cárcel para poder desempeñar su nuevo cargo.

Chance.- ¿A las órdenes del *sheriff* de este condado?

Colorado.- Lo juro.

Chance.- Desde ahora, obedecerás mis órdenes.

Colorado.- Bien, *sheriff*. ¿Cuál es la primera?

Chance.- Ve al hotel y recoge tus cosas. Vivirás aquí. ¿A qué viene esa risa?

Colorado.- Pienso en dónde me he metido.

Le dice qué hacer. A partir de ahora es su jefe, tiene autoridad sobre él. Colorado acepta y responde a sus preguntas.

### 3) Se enfrentan a los Burdette y sus pistoleros.

Chance.- Cubre esa ventana. Vigila a Joe.

Colorado.- (Hace lo que le indica).

(...)

Chance.- Él sólo puede con Joe.

Colorado.- Pues parece que se le resiste.

Chance.- Lo tiene a punto.

Colorado.- Lo consiguió. Sí señor.

Dude.- Eh, John, ¿qué hago con éste? Está inconsciente. ¿Lo llevo arrastras?

Chance.- No te muevas de ahí. Te tiraremos un revólver.

Colorado.- Yo se lo tiraré.

Chance.- Espera a que empecemos a disparar. Así podrás cogerlo. Vamos a hacer ruido.

Colorado.- ¡Esto empieza a animarse!

Chance.- ¡Demasiado!

Colorado.- ¡Están saliendo! ¡Dos han llegado a la cabaña!

Chance.- ¡No podemos dejar que crucen el río! ¡Vendrían por detrás!

Colorado.- Desde aquí, poco podemos hacer.

Tras explicar a Colorado qué debe hacer, John deja la munición en un sitio cercano y frota la mano izquierda contra su pantalón (adaptador de objeto). El grupo de Nathan es más numeroso que el suyo y está nervioso. Hablan sobre cómo se está desarrollando la lucha, pero John es el que lleva las riendas, algo que ellos aceptan.

### 4) Colorado y Dude pasean por el pueblo felices mientras silban.

Colorado.- Todo está tranquilo.

Chance.- ¿Ningún altercado?

Dude.- En el pueblo no queda un solo hombre de Burdette, excepto esos dos. Se han largado. No creo que haya problemas (le quita su cigarrillo).

Chance.- De nada.

Dude.- Gracias. ¿Qué quieres hacer con ellos? ¿Los trasladamos o esperamos al juez?

Chance.- Vamos a esperar.

Mantienen una conversación con su jefe en la que le explican que todo está bien. Es un intercambio propio de los que colaboran pero no sigue el esquema A-A porque, como ya hemos explicado, deben consultar qué hacer con Chance, que es el que toma las decisiones.

El *sheriff* está liando un cigarrillo. Dude se lo quita de las manos, termina de prepararlo y se lo fuma. Este gesto refleja la cercanía que existe entre ambos. Tienen la suficiente confianza como para que se lo quite sin avisar y el *sheriff* no se enfade. Por otro lado, insiste en la curación de Dude. Hasta hace poco era Chance el que se los liaba a él porque el síndrome de abstinencia le provocaba un fuerte temblor de manos.

#### **D) Transacciones Complementarias Padre – Adulto (P-A)**

- Apoyo

El apoyo también puede responder a una transacción P-N propia del afecto, como se recoge en los ejemplos del apartado B, transacciones complementarias Padre – Niño, afecto. Es lógico si pensamos que la situación que nos presenta el filme es de emergencia: Dude quiere dejar el alcohol después de dos años bebiendo *whisky* a diario porque necesita estar sobrio para apoyar al *sheriff* en su enfrentamiento contra los Burdette. Hay momentos en los que tiene miedo, está desesperado y triste (N) por lo que John T. Chance y Stumpy le apoyan desde el PP.

Hemos indicado que la relación entre Chance, Dude y Stumpy es de amistad basándonos en los intercambios N-N y A-A que establecen. También hay otros en los que activan el P, algo que no es habitual, pero como explica Berne “en cualquier emergencia”, como el caso que presenta la película, “el Padre que cuida (...) se vuelve activo de modo que si uno se lastima realmente un amigo puede demostrar cierta compasión y cuidarlo a uno sin daño a la amistad” (Berne, 1982: 120).

Hemos encontrado varios casos que creemos que siguen el esquema P-A:

1) Dude pide a Chance ser de nuevo alguacil. Él acepta.

Dude.- Me iré a vigilar el camino. A menos que quieras que haga otra cosa.

Chance.- Te olvidas esto (le lanza su estrella). Podrías lavarte un poco.

Stumpy.- Sí. Eres un ayudante un poco sucio.

Dude.- Soy mejor de lo que parezco. Lo haré esta noche. Si te acuerdas, mándame algo de comer. Creo que podría comer algo.

Chance es su jefe. Se asegura de que no desea que desempeñe otro trabajo (A). El *sheriff* le lanza su estrella. Es una forma de apoyarle (PP). Dude la coge, la mira y le da vueltas en su mano (adaptador de objeto). El hecho de recuperarla representa también su recuperación del alcoholismo.

Es interesante que Dude explique que “es mejor de lo que parece”. En una escena anterior, vimos cómo se aseó, se afeitó y se puso ropa limpia porque quería que su aspecto exterior reflejase su mejora interior. Llevaba varios días sin probar el whisky, todo un logro para alguien que ha estado dos años sin permanecer sobrio. Sin embargo, Dude no estaba seguro de haberse alejado del alcohol de forma definitiva. Por eso le pidió a Chance que guardase el aro de su sombrero. Poco después, veremos que su inseguridad tenía fundamento: el incidente con los hombres de Burdette y la dificultad de sobrellevar los síntomas del síndrome de abstinencia le hacen pegar a Chance y abandonar su oficio. Ahora que está seguro de abandonar su alcoholismo, explica que se siente mejor de lo que se le ve.

2) Chance está alerta ante cualquier sonido u elemento sospechoso y se asusta al ver una puerta semiabierta. Es un burro que se asoma por la ventana de un cobertizo. Dude le toma el pelo.

Chance.- Vuelve al otro lado de la calle.

Dude.- Sí, papá.

Ésta es una transacción de apoyo, aunque el A (Dude) responde con ironía. En *Sólo los ángeles tienen alas* Kid se dirige a Geoff en varias ocasiones como “papa” (papá). En *Hatari!* Pockets se ríe de la actitud de mando propia de Sean. Cuando le da una orden suele responderle con la frase “Sí bwana”. “Bwana” significa en *swahili* “amo, señor”.

### **E) Transacciones complementarias Adulto-Niño (A-N)**

- Consejo

1) John ha conseguido vencer a los Burdette pero todavía tiene un asunto pendiente: Feathers.

Dude.- Chance.

Chance.- ¿Sí?

Dude.- ¿Has visto ya a esa chica?

Chance.- ¿Qué?

Dude.- Te pregunto que si has visto a la chica.

Chance.- No. Mucho trabajo. No he tenido tiempo.

Dude.- La diligencia de Fort Worth ha llegado. Sale esta noche. Estará a punto de irse.

Chance.- ¿Quieres decir que se va en ella?

Dude.- No lo sé. Y creo que tú tampoco. Pero yo que tú lo averiguaría. No me quedaría aquí dando vueltas pensando si se irá o no. Tal vez necesite consejo. Pero tú eres el experto. Yo no sé nada sobre mujeres.

La película está llegando a su fin. Quedan sólo unos minutos y todavía no se ha producido el obligado encuentro entre la pareja protagonista. Chance y su ayudante se quedan solos y la música nos indica que un momento emotivo se aproxima. El *sheriff* mira al suelo mientras mueve un pie (autoadaptador) y apoya las manos en su cinturón (autoadaptador). Camina de un lugar a otro (autoadaptador o comportamiento desplazado) y tamborilea con sus dedos (autoadaptador). Estos adaptadores nos revelan que está nervioso y la forma en que mira al suelo que está pensativo.

Dude está apoyado en la mesa con el brazo derecho por encima de la cadera. Fuma un cigarrillo, lo mira fijamente, rasca su labio inferior con el pulgar izquierdo y mira al suelo. Al igual que Chance, le está dando vueltas a algo. Trata de encontrar la forma de introducir el asunto de Feathers ya que sabe que al *sheriff* no le gusta hablar de su vida privada o sus sentimientos. Le aconseja que hable con ella. Él muestra cierta confusión y vergüenza. El volumen de su voz es más bajo del que emplea habitualmente y su tono es de tristeza.

En *Hatari!* Kurt también habla con Sean para que le diga a Dallas lo que siente por ella. J.P. Harrah hace lo mimo con Cole.

2) Chance conoce al ayudante de Pat Wheeler, Colorado, que junto a su jefe guía la diligencia.

Chance.- Por tu bien, hijo, procura no usarlos.

Colorado.- Si lo que le molesta son mis revólveres, puedo darle uno. Los dos, si lo prefiere. Para lo que me sirven.

## **F) Transacciones complementarias Niño-Adulto**

Define la súplica o petición de ayuda que, dependiendo del contexto, también puede seguir el esquema N-P. Es el caso de esta relación en Río Bravo como explicamos en el apartado A, transacciones complementarias Niño – Padre (N-P). Hemos encontrado un caso en el que la súplica o petición de ayuda sigue el esquema N-A.

1) Carlos tiene que asegurarse de que Feathers toma la diligencia.

Carlos.- Por favor, por favor. Deje que se lo explique.

Chance.- Eso es lo que quiero.

Carlos.- En cuanto lo haga, lo entenderá. Tenía que llevarla a la diligencia.

Chance.- Sí.

Carlos.- La estaba esperando pero no bajaba.

Chance.- ¿Qué?

Carlos.- Le dije: baje pero ella no quería. Entonces, subí y no hubo manera.

Chance.- ¿No se ha ido?

Carlos.- Le dije que usted lo ordenó y que yo era el responsable. Y dijo: no, yo soy la responsable. Traté de obligarla, la cogí en brazos y Consuelo me dijo: ¿qué haces con esa mujer? Le llevo a la diligencia. Y la otra decía que era una mentira.

Chance.- ¿Se ha ido o no se ha ido?

Carlos.- Espere. Consuelo dijo: suéltala, suéltala. Y yo dije: soy el responsable. Consuelo pensaba que se trataba de otra cosa y me sacudió en el ojo.

(...)

Chance.- Carlos, ¿se ha ido en la diligencia?

Carlos.- ¡No! ¡No se ha ido! Y Jack no quiso esperar.

Chance.- ¿Por qué?

Carlos.- Porque tenía que irse.

Chance.- Ya sé. Quiero decir ella. ¿Te dijo por qué no quiere irse?

Carlos.- No. Y si no lo dijo, ¿cómo voy a saberlo yo? Por favor, señor Chance, tiene que explicarle a Consuelo todo este lío.

Le explica a Chance por qué no ha podido llevarla. Emplea un tono un tanto lastimoso, tratando de justificarse (N). Él le deja hablar y le hace varias preguntas (A).

## 2) Dude presencia el nombramiento de Colorado.

Dude.- Mis manos. ¿No lo ves? Cada vez me tiemblan más. ¿Qué puedo hacer con estas manos? ¡Dímelo!

Stumpy.- Tómate un trago. Chance ha dicho que podías hacerlo

Está terriblemente angustiado y se ve a sí mismo como una víctima (NA). Busca consuelo en Stumpy que trata de dárselo (A) recomendándole que beba algo.

### 6.4.5.2 Las transacciones cruzadas

#### A) *Quejumbrosas*

1) Chance consigue librarse de los hombres de Burdette con la ayuda de Colorado y Feathers. Después, acude a liberar a Dude. Se lo encuentra tirado en el suelo, atado y boca abajo.

Chance.- Parece que no estás cómodo.

Dude.- ¿Qué ha pasado? ¡Oí disparos!

Chance.- Me sorprendieron. Querían que soltase a Joe.

Dude.- ¿Lo hiciste?

Chance.- No. Por suerte apareció Colorado.

Dude.- ¡Si él hubiese estado en mi lugar, esto no habría ocurrido! ¡Puedo levantarme solo! ¡Me descuidé, me agarraron y me metieron la cabeza en el abrevadero! ¡Así de fácil! Conque sobrio soy bueno, ¿eh? ¡Ya lo veo! ¡El mejor de los tontos! ¡Estoy acabado! Eso es algo que debo asumir.

Chance actúa desde el A explicándole lo que ha pasado. Él actúa desde el NA. Primero lo apreciamos en su tono y después también en sus palabras. Se compara con Colorado y se lamenta. Es excesivamente pesimista: “Estoy acabado”. La tristeza que acompaña al victimismo se mezcla con la rabia y el orgullo: “Puedo levantarme solo”.

Tan pronto como Chance le quita las cuerdas a Dude, él se lleva la mano a la boca y se la frota (autoadaptador). A continuación apoya las manos en un poste de madera (adaptador de objeto), acerca la mano a la zona que rodea la boca (autoadaptador) y coloca las manos sobre su cinturón (adaptador de objeto). Todos estos movimientos nos transmiten su intranquilidad.

2) Stumpy es el encargado de vigilar a Joe Burdette. Debe permanecer con él en la cárcel.

Stumpy.- ¿Tengo que volver ahí dentro?

Chance.- No. Quédate aquí y te matarán.

Stumpy.- Tal vez fuese lo mejor, para lo que te importa. Yo aquí no pinto nada. No me tienen ningún respeto.

Lo que hay que aguantar por 30 dólares.

Stumpy responde con quejas a la exposición de hechos de Chance. Al escuchar al *sheriff*, el anciano empieza a frotar los dedos de sus manos (autoadaptador). Está nervioso.

## B) *Arrogantes*

1) Los protagonistas se encuentran después de que Chance acusara a Feathers de hacer trampas y se descubriera que era otro jugador el que engañaba a los demás.

Feathers.- Tenemos que hablar.

Chance.- ¿Sigue empeñada en que le pida disculpas?

Feathers.- No, soy yo quien debería disculparme. Creo que me excedí. Trataré de que no ocurra nunca más. Mi única excusa es que no sabía todos los problemas por los que estaba atravesando.

Feathers está sentada en una de las mesas de la cantina barajando un gran número de cartas cuando llega Chance. Se queda mirándolo, las mueve de izquierda a derecha con rapidez, las recoge, las tira encima de la mesa (adaptador de objeto) y las mira. El hecho de que Feathers manipule las cartas nos recuerda el motivo de su enfado. Discutieron porque Chance la acusó de trugar los ases.

Finalmente, será ella la que se disculpe (NA) pero antes se produce entre ellos una transacción cruzada arrogante ya que Chance responde desde el PC “¿Sigue empeñada en que...?”, desde la superioridad, a un estímulo que ella lanza desde el A. Al escucharla mencionar “los problemas” baja la cabeza con expresión de tristeza. Un amigo suyo ha muerto por tratar de ayudarle.

2) Hablan sobre su pasado.

Chance.- No es por cambiar de tema pero, ¿cómo llega una chica a ser tan buscada?



Hasta aquí, la conversación entre ellos, era complementaria asimétrica A-A pero él salta al PC. Le lanza una pregunta en la que la critica.

3) Dude ha acompañado a los pasajeros de la diligencia para asegurarse de que abandonan el pueblo sin problemas.

Dude.- La diligencia ha salido a su hora. La escolté hasta el otro valle. El juez no llegará antes de seis días.

Chance.- Ya lo sé. No tienes que recordármelo.

El *sheriff* está nervioso tras averiguar el mensaje que encierra la canción que Nathan ha ordenado interpretar a la banda sin descanso: “Ni tregua ni piedad para los vencidos”. Dude se dirige a él desde el A y le responde en un tono despectivo y tajante (PC).

### C) *Exasperantes*

1) Hablan sobre la situación en la que se encuentra Dude.

Chance.- No le será fácil. Tú no dejes que empiece a lloriquear.

Stumpy.- No, no creo que lo haga. ¿Por qué diablos te estás metiendo siempre con él?

Chance.- Stumpy, ¿tienes tabaco?

El anciano le hace una pregunta en un tono quejumbroso y de reproche (N) y él actúa desde el A al querer saber si tiene algún cigarrillo.

2) Varios de los pistoleros de Nathan tratan de apresar a Chance. Éste consigue reducirlos gracias a la ayuda de Colorado y Feathers.

Feathers.- Claro, claro. Gracias a la señora. Será por lo que hizo. Tirar una maceta por la ventana para que matasen a tres hombres, ¿o han sido cuatro? ¿Por qué me obligaste a hacerlo?

Chance.- Yo no te he obligado.

Feathers.- Me obligaste, ¿verdad, Colorado? Jamás habría pactado con Nathan Burdette. Él no. Antes que eso, este terco se dejaría matar. No tuve elección.

Ella se lamenta y le acusa de haberla obligado a participar en la muerte de tres hombres. Entre sus manos sostiene un vaso y, en varias ocasiones, lo mira fijamente (adaptador de objeto). Chance le responde con un hecho.

3) Chance descubre que ha acusado a Feathers injustamente. Pese a ello, continúa sin creer que es una mujer honrada.

Feathers.- Sigue pensando lo de ese cartel, ¿eh, *sheriff*?

Chance.- Así es. Y, de momento, no creo que pueda olvidarlo. No parecía importarle que la registrara. Es curioso que...

Feathers.- No sintiese vergüenza y usted sí.

Chance.- Sí. Precisamente...

Al preguntarle si todavía duda de ella por el cartel de “Se busca” apiña sus dedos, se acaricia unos con otros, baja la cabeza y los observa detenidamente (autoadaptador). Al insistir en qué debería haber hecho, se agarra una mano con otra (autoadaptador). Ambos gestos transmiten la incomodidad que le produce hablar de su orden de búsqueda (N). Chance considera que la actitud que mostró al pedirle que la registrara es sospechosa (A). Baja la cabeza cuando ella le dice que sintió vergüenza y lo hace de nuevo ahora. No le gusta hablar de emociones y no sabe qué decir. Titubea: “Sí, precisamente...”.

La conversación transcurre en la planta de abajo de la cantina-hotel de Carlos. Antes hemos visto otros escenarios: la planta de arriba, la calle y entrada principal del pueblo, la cárcel y otra cantina. Hasta el final del filme, en que se produce el tiroteo, la acción no se desarrollará en otros espacios. En los filmes de Hawks los escenarios se reducen a unos pocos. El objetivo es que podamos concentrarnos en lo que al director más le interesa: los personajes. “Sentimos la gravedad de cada uno de sus movimientos” de forma que “no somos capaces de escapar de su presencia” (Rivette, en McBride, 1972: 74). La limitación de los espacios favorece que centremos nuestra atención en detalles de la comunicación no verbal: miradas, gestos, entonaciones o uso de los objetos a partir de los que se construyen los personajes.

4) John habla con Nathan sobre el arresto de su hermano y sus posibles artimañas para liberarlo.

Joe.- Parece muy seguro para ser alguien que sólo cuenta con la ayuda de un borracho y un viejo lisiado. Vamos, Nathan, sácame de aquí.

(...)

Chance.- No eres tan inteligente como tu hermano, Joe. Él ha comprendido que Stumpy está fuera y tú metido entre rejas. Por si te queda alguna duda, voy a aclarártela. Si alguien entra aquí por la puerta y trata de sacarte, antes de que lo consiga, habrás sufrido un grave accidente.

Joe interrumpe la conversación entre ellos y habla desde el N en su versión rebelde (es desafiante y cruel) y quejumbrosa (al pedir a su hermano que le libere). El *sheriff*, desde el A, le explica qué le podría ocurrir si Nathan y sus colaboradores tratan de asaltar la cárcel.

Stumpy observa con atención la reacción de Chance. Estira, encoge y frota los dedos de su mano izquierda. Este autoadaptador refleja que está nervioso. Se dirige al *sheriff* y parece que va a decir algo pero permanece callado. Al escuchar lo que le dice a Joe, se ríe.

5) Los hombres de Burdette han apresado a Dude. John lo encuentra atado en el suelo de un granero.

Chance.- ¿Adónde vas?

Dude.- ¡Déjame en paz!

Chance.- ¡Te he preguntado adónde vas!

Dude.- ¿Para qué quieres a alguien en quien no puedes confiar? ¡Una mala noche y se acabó! ¡Hasta ese viejo tullido me vencería en un duelo! Lo intenté con todas mis fuerzas para nada. ¡Mírame, estoy temblando! ¿Qué puede hacer un hombre con estas manos? Nada. Abandono. Me rindo.

Chance.- Sí, ríndete. Nadie va a impedírtelo. ¡Abandona! ¡Vete! ¡Vuelve al bar y emborráchate! Pero te lo advierto, si alguien tira un dólar a la escupidera, no esperes que yo te eche una mano. Arrodíllate y cógelo.

Dude.- (Le pega). Yo... Lo siento.

Chance.- Eso ya no me basta, Dude. Es la segunda vez que me pegas. ¡No vuelvas a hacerlo! Tienes razón, quizás ya no sirvas para nada. Tus revólveres. Se llevaron tu sombrero y dejaron éste. Supongo que te dará igual. Acompáñame un momento y te daré el dinero que te debo.

Dude expone sus sentimientos, aunque realmente está pidiendo ayuda. Chance le responde con hechos.

El objetivo de Chance es que deje de compadecerse de sí mismo y se responsabilice de su alcoholismo, que lo afronte. Al decirle: “Vuelve al bar y emborráchate” Dude, que está

encogido y apoyado en un pilar de madera, se frota la boca con la mano (autoadaptador). Al mencionar la escupidera, que ya hemos visto que es el símbolo más visible de la humillación y pérdida de autoestima de Dude, se enfurece y actúa de un modo irracional: le pega una bofetada. Inmediatamente se disculpa (NA). Vuelve a llevarse la mano a la boca (autoadaptador). Se pone un sombrero que no es suyo, toca el ala del mismo (adaptador de objeto) y su pistola (adaptador de objeto).

Es importante reparar en el detalle del sombrero. Éste es uno de los momentos más duros para Dude. Parece que no quiere luchar por curarse y ha aceptado ser un alcohólico. La idea de que está acabado se refleja, entre otros elementos (sudor, lágrimas – marcadores químicos-suciedad, tono de voz, postura y adaptadores), a través de la desaparición de este objeto.

En una escena anterior, Dude vuelve a lucir su sombrero, que creía perdido pero que Chance guardó. Su forma de tocarlo y mirarlo nos recuerda a la de una persona que se encuentra con otra muy querida a la que hace tiempo que no ve. El objeto representa volver a encontrarse a sí mismo, al Dude cuya razón de ser no era el whisky. Solía llevarlo puesto antes de convertirse en un alcohólico. Ahora ha desaparecido, se lo han cambiado por otro. Chance supone “que le dará igual”. El sombrero no le importa porque ya no le preocupa quién es.

#### D) *Insolentes o punzantes*

1) Feathers sorprende a John y Carlos en la planta de arriba del hotel. El primero, molesto por la irrupción de la mujer, comienza a hacerle preguntas.

Chance.- ¿Viaja en la diligencia?

Feathers.- Sí.

Chance.- ¿Por qué se bajó?

Feathers.- Las diligencias no suelen tener baño.

Las cuestiones del *sheriff* parten del PC. Lo percibimos en su tono y expresión severos. Ella le responde con un hecho. La comunicación en este tipo de transacciones se rompe pero, en este caso, no ocurre así porque Carlos les interrumpe.

Por la mirada de Feathers y su sonrisa intuimos que Chance le agrada. Nuevamente, la kinésica nos revela más información que las palabras. También a través de la expresión de él percibimos que se siente atraído por Feathers a pesar del tono que emplea con ella y de someterla a un interrogatorio. La contradicción entre el lenguaje y la comunicación no verbal revela la importancia del ruido a la hora de obtener la información más importante.

Feathers vuelve a hacer gala de su sentido del humor al tomarle el pelo cuando se dispone a abandonar el hotel- *saloon*.

Feathers.- Olvida su precioso calzón.

Él se detiene y parece que va a darse la vuelta para responderle pero sigue adelante con cara de enfado.

El encuentro entre los dos protagonistas no es aquí tan sexual y directo como el de *Tener y no tener* aunque mantiene una similitud evidente. Ambos tienen lugar en la planta de arriba de una cantina mientras el protagonista mantiene una conversación con el dueño. La mujer aparece en escena como surgida de la nada y, apoyada en el marco de la puerta, les formula una pregunta (si tienen fuego o si saben dónde están las toallas en este caso).

2) John acusa a Feathers de haber hecho trampas durante la partida de cartas que acaba de ganar.

Chance.- Váyase en la diligencia mañana y déme el dinero para que se lo devuelva a los otros jugadores. Al parecer, le gustan las plumas.

Feathers.- Vaya, qué fácil. Le entrego el dinero y me largo. No voy a ser tan dócil, *sheriff*. Ha logrado enfadarme. Al menos, podría preguntar si las he cogido yo.

Le da una orden (PC) y ella responde con un hecho (A).

3) El *sheriff*, Colorado y Feathers vuelven a la parte de abajo de la cantina, donde la partida de cartas continúa. Descubren que, como decía Colorado, el hombre del chaleco de cuadros es el tramposo.

Chance.- Creo que cometí un error al acusarla.

Feathers.- ¿Eso es todo?

Chance.- No espere usted que le pida disculpas, señorita.

Chance reconoce haberse equivocado al acusar a Feathers pero ella le exige una disculpa (PC) y él responde con una punzada (A).

4) Ha ido hasta la habitación de Feathers para saber por qué ha montado guardia frente a su cuarto en lugar de Carlos.

Chance.- ¡No me despertó!

Feathers.- No le culpe a él, eso fue cosa mía. Además, a fin de cuentas, no ha pasado nada. Usted ha podido dormir y yo no. Estoy cansada y si usted está enfadado yo también.

En un tono exigente, echa la culpa a Carlos de haberse dormido. Ella le presenta varios hechos. Mientras hablan, Feathers se pone una bata roja. Rápidamente, da la vuelta al cinturón, lo anuda dos veces y, finalmente, se mete las manos en los bolsillos. Todos estos movimientos sugieren que está nerviosa.

5) Chance le agradece a Colorado que haya identificado al hombre que hacía trampas. El joven le recuerda algo.

Colorado.- *Sheriff*. ¿No olvida algo?

Colorado le dice al *sheriff* que debe pedir disculpas a Feathers cuando es éste el que tiene la costumbre de ordenar a los demás lo que tienen que hacer. Chance suspira con expresión de enfado y le obedece. Colorado se rasca la nariz (autoadaptador) mientras observa cómo se acerca a Feathers. Está tenso.

Realmente, las indirectas dirigidas a un arrogante son transacciones cruzadas. Por eso Karpman explica en su artículo “Opciones” (2009: 75-83) las 24 maneras de cruzar las transacciones. Muchas veces son el único medio de activar el Adulto de otra persona.

6) Chance y Dude llegan a la cárcel donde Stumpy vigila a Joe.

Chance.- Stumpy: te dije que no te dejases ver.

Stumpy.- ¿Ya empezamos? Nunca estás contento. Yo sólo quería ayudarte.

Chance.- No me gustaría que te acribillasen por desobedecerme y haber asomado las narices.

Stumpy.- No te gustaría. ¿Qué crees? ¿Que a mí me hace ilusión? Nunca piensas en mí. Aprende la lección, Dude. Este egoísta sólo piensa en él.

Chance.- ¡Te ordené que te quedases detrás de esa reja y es lo que vas a hacer de ahora en adelante cuando yo no esté! ¿Está claro?

Stumpy.- ¡No soy tonto!

Chance.- ¿Has arreglado esas ventanas?

Stumpy.- Sí, están arregladas y bien cerradas. Aquí no puede entrar nadie. Ni siquiera un poco de aire.

Chance.- Así tiene que ser.

Stumpy.- Todo esto no puede acabar bien. Si sigo aquí encerrado con Joe Burdette acabaré yo siendo un asesino. ¿Me estás oyendo, Joe?

Ésta es una transacción cruzada punzante por parte de Stumpy, que no se adapta a las órdenes de Chance. Incluso, se permite ironizar con Joe

Mientras hablan, Dude espera a que Chance le dé una cerveza fría. Se frota la boca con su mano izquierda (autoadaptador) y toca el ala de su sombrero (adaptador de objeto). Ambos gestos revelan su ansiedad.

Chance emplea varias expresiones coloquiales: “te dije que no te dejases ver”, “haber asomado las narices”. El estilo de los personajes de Hawks al hablar es distendido, informal, porque se busca la naturalidad, la verosimilitud. Quizás esto nos parezca lógico porque es a lo que estamos acostumbrados en la actualidad, pero no era así en el momento en que empezó a dirigir películas sonoras:

(...) El diálogo recordaba a la charla de un villano en una barcaza de río, a *La Cabaña del Tío Tom* o algo así. Usaban un lenguaje grandilocuente. (...) No estaban acostumbrados a un diálogo normal. No estaban acostumbrados a una lectura normal. Querían que la gente se golpeará el pecho y agitara los brazos (Hawks en McBride, 1988: 36).

Él se negó a emplear un lenguaje hinchado y pomposo en su primera película hablada, *La escuadrilla del amanecer* (1930), y el éxito de taquilla hizo que mostraran el filme a otros realizadores para que tomaran ejemplo.

7) Stumpy está preocupado. Cree que los hombres de Burdette pueden atacar la cárcel esa misma noche.

Stumpy.- ¿Intentarán algo esta noche?

Chance.- Es posible. Nathan no es tonto. No le subestimemos.

Stumpy.- Esa no es una respuesta.

Chance.- Puede hacer cualquier cosa. No lo sé. Pero intentará sacarlo.

Stumpy.- Lo que quiero saber es cuándo.

Chance.- Cuanto antes mejor.

Stumpy se dirige a Chance desde el A porque responde con objeciones racionales, no con simples quejas a la información que le proporciona el *sheriff*. Éste no está tan seguro como quiere aparentar y Stumpy se da cuenta.

Dude, que permanece sentado en una silla, agarra su mano izquierda con la derecha y apoya ambas en el mentón mientras se muerde la derecha y mira al suelo (autoadaptador). A continuación se da cuenta de que Chance lo observa y abandona ese autoadaptador a favor de otro más discreto: se frota la boca con la parte exterior de la mano derecha. Estos autoadaptadores y su expresión facial derivan de una de los síntomas del síndrome de abstinencia al alcohol: la angustia. También suda de forma intensa. Comienza a darse golpes en la pierna (autoadaptador) y se la aprieta (autoadaptador). Se frota la frente y la boca con la mano izquierda y permanece cabizbajo.

8) Chance se dispone a abandonar la cárcel para ir a hablar con Feathers. Se lo comunica a Stumpy.

Chance.- Stumpy voy a salir.

Stumpy.- Mejor. Prefiero estar solo. Ya me he acostumbrado.

9) Feathers se encuentra por primera vez con John, que sujeta unas polainas rojas.

Feathers.- Perdonen ustedes, estoy buscando... ¿Esa prenda tan bonita no será para usted?

Chance.- ¿Qué hace usted aquí?

Feathers.- Tan sólo estoy buscando una toalla. Quisiera darme un baño.



Feathers se encuentra al *sheriff* en una posición ridícula: observando unas polainas rojas con Carlos. Le habla irónicamente de Adulto a Adulto, porque las palabras de él son las de quien se encuentra en un apuro inesperado.

### 6.4.5.3 Las transacciones ulteriores

#### A) *Angulares*

1) John ha estado ocupado con el asunto de Burdette y Feathers también ha tenido poco tiempo al incorporarse a su nuevo trabajo. Se encuentran tras varios días sin verse.

Feathers.- ¿Te preparo un café?

Chance.- No, gracias.

Feathers.- ¿Y algo de comer?

Chance.- No.

Feathers.- ¿Un trago?

Chance.- Me vendrá bien.

Feathers.- Este es para los clientes especiales. Estás cansado, ¿eh, John Ted? Si quieres puedo prepararte un baño caliente. Verás...

Chance.- Todo lo que quiero es una copa.

Feathers.- ¿Esto es todo lo que puedo hacer por ti?

Chance.- Dijiste que lo pensase, ¿no?

Feathers.- Ciertamente, lo dije.

Chance.- Ponlo a mi cuenta.

Feathers.- Por si acaso se decide, he dejado mi puerta abierta. Que duermas bien.

Aparentemente, Feathers se ofrece a hacer algo por él (PP). Sin embargo, busca flirtear. Lo apreciamos claramente en su frase final: “He dejado mi puerta abierta”. Chance es frío con ella, no responde a su flirteo y deja clara su posición (A): “Todo lo que quiero es una copa”.

Hay cierta sensualidad en la forma en que le habla de los “clientes especiales”, en cómo mira y mueve el vaso (adaptador de objeto) al preguntarle: “¿Esto es todo lo que puedo hacer por usted?” y en el modo en que sostiene la botella con ambas manos como si la abrazase (adaptador de objeto).

Al subir, John comprueba que la puerta de la habitación de Feathers está abierta. Más tarde, baja hasta la planta inferior del bar. Feathers está dormida sobre una silla, montando guardia. Él la coge en brazos y la sube arriba.

2) Tras un tiempo sin verse, va a buscar a Feathers a su habitación.

Feathers.- Hola, John Ted. Este lazo se me está resistiendo. Ya está. Bueno, ya terminó todo, ¿no?

Chance.- ¿De dónde ha salido eso?

Feathers.- Lo llevaba cuando trabajaba.

Chance.- ¿Y ahora por qué te lo pones?

Feathers.- Oh, porque hoy es una gran noche y en el hotel habrá un espectáculo. Incluso voy a cantar.

Chance.- ¿Tienes que vestirte así para cantar?

Feathers.- Forma parte del número. Este vestido y tener las piernas bonitas ayuda bastante. ¿No te gusta?

Chance.- Yo no he dicho que no me guste.

Feathers.- Pero no quieres que me lo ponga.

Chance.- Tampoco he dicho eso.

Feathers.- ¿Te parece que enseño demasiado?

Chance - Bueno, eso salta a la vista.

La película está llegando a su fin y se produce la obligada escena entre la pareja protagonista. Llevan un tiempo sin verse porque Chance ha estado luchando contra Burdette y sus hombres. Ahora que el asunto se ha solucionado, va a zanjar el que tiene pendiente con Feathers. Ella trata de provocarle. Finge que va a actuar en la cantina con una vestimenta muy sugerente al igual que Slim hizo con Harry cuando se quedó en el bar flirteando con un hombre para conseguir algo de alcohol. Emplea una transacción ulterior angular porque en el plano social, aparenta lanzar estímulos A-A pero, en realidad, son A-N.

3) Chance quiere salir a vigilar el pueblo.

Chance.- Stumpy: Dude y yo vamos a hacer la ronda.

Dude.- ¿Salimos por alguna razón especial?

Chance.- Siempre lo hacemos. Si nos quedamos ahí creerán que tenemos miedo.

Dude.- ¿Y no es así?

Chance.- No soporto estar encerrado.

Dude.- Lo haces por mí, claro.

Chance.- Ni que fueses el primero. Es una jactancia pensar que uno es un ser especial. ¿Crees que has inventado

las borracheras?

Dude.-No, pero podría patentar las mías.

Trata de ayudarle a pasar su síndrome de abstinencia y de que no se acerque al whisky sacándolo fuera de la cárcel. Para ello, emplea una transacción ulterior angular. En el plano manifiesto, lanza estímulos A-A ofreciendo una razón lógica: “Si nos quedamos aquí creerán que tenemos miedo”. Dude intuye que la ronda es una forma de distraerle para que su sufrimiento disminuya. Como insiste, Chance finge moverse ahora desde el NN: “No soporto...” y finalmente desde el P: “Es una jactancia pensar que uno es un ser especial...”. En realidad, lo hace desde el PP.

El ayudante del *sheriff* se toca el ala de su sombrero (adaptador de objeto), se frota la boca con la mano izquierda (autoadaptador) y tira de las solapas de su chaqueta (adaptador de objeto). Todos estos movimientos nos transmiten que está angustiado, nervioso. Mientras hacen la ronda, volverá a pasarse la mano por la boca dos veces. Coge un palo y lo rompe, se toca el ala de su sombrero y aprieta sus labios.

El humor de Dude es típicamente *hawksiano* al responder: “No, pero podría patentar las mías”.

#### 4) Dude informa a Chance de que la diligencia ha partido.

Dude.- Por cierto, la diligencia salió sin problemas. La vi alejarse por el valle. El alguacil tardará unos seis días.

Chance.- Eso calculo.

Dude.- ¡Ah! Esa chica no se ha ido.

Chance.- Ya lo sabía.

Dude.- ¿Le has dicho que se quede?

Chance.- No, ella... Sí, se lo he dicho, ¿pasa algo?

Dude.- No, nada, nada.

Chance.- Lo has dicho por alguna razón.

Dude.- Se me ocurrió de pronto. Recuerdo que una vez vino otra chica en la diligencia. Tú dijiste: "No te conviene". Tenías razón y no te creí. Te considero todo un experto, tú sabrás lo que estás haciendo... (Le lanza una cosa). Te deseo más suerte de la que tuve yo. Es la primera vez que me río de aquello. Puede que ya esté curado.

Chance.- Puede, pero lo dudo.

Dude.- Eso es lo que me gusta de ti, siempre dando ánimos.

Parece que Dude se mueve desde el A haciendo preguntas y desde el N expresando lo que siente y bromeando (plano manifiesto). Sus palabras parten en realidad del PP (plano oculto). Lo apreciamos a través de la comunicación no verbal. Chance está liando un cigarrillo. Dude se aproxima a él y comienza a liar otro. Su objetivo es acercarse a Chance, que sea receptivo a sus consejos con los que trata de protegerlo. El *sheriff* también actúa desde el PP con Dude. Al romperse el cigarrillo que estaba liando, le entrega el suyo.

Dude emplea el sarcasmo para aconsejarle: “Tú eres el experto”. El resultado es una agresión física: le tira algo con fuerza. A John T., como ocurre con otros protagonistas del universo *hawksiano* (Geoff Carter, Harry Morgan o Sean Mercer), no le gusta que le den órdenes o consejos y mucho menos hablar de su intimidad.

5) Colorado acaba de preguntar al *sheriff* qué pasará con la diligencia ahora que su patrón ha muerto.

Chance.- Por fin conozco a un chico inteligente.

Stumpy.- Sí, no es como los otros pistoleros.

Dude.- No sé si será tan bueno como Wheeler decía.

Chance.- Creo que sí. Sobre todo porque no necesita demostrarlo.

Alaba su sensatez y Dude duda de su puntería. En realidad, los dos se mueven en un doble plano, ocultan sus verdaderas intenciones. En el plano psicológico, Chance echa en cara a Dude que necesite fortalecer su autoestima a través de la opinión de los demás (P-N). Mientras habla, da vueltas a algo que tiene entre sus dedos, coge una cartuchera con ambas manos y la mira fijamente (adaptadores de objeto).

Dude siente celos de la admiración de su jefe hacia Colorado (N). Además, prefiere dudar de la puntería de Colorado a la hora de disparar que afrontar que él es el que la ha perdido debido a su adicción al alcohol (le tiemblan las manos). Al escuchar decir a Chance que “no necesita demostrarlo” desvía la mirada.

6) Feathers trata de hacerle creer que cantará en el *saloon* de Carlos con un vestido muy provocativo.

Feathers.- ¡Eres terco! ¡Terco como una mula, John T.! A veces adivino lo que piensas; en cambio, otras, llegas a desconcertarme por completo. Te gusta lo que ves. Te gusta besarme. Te gusta lo que tocas. Pero decidiste al principio, la clase de mujer que era. Y yo he hecho poco por cambiarlo. Llevaba esto antes de conocerte y quería que lo supieras. Para que sepas qué clase de mujer te llevas. Quería ver ese extraño gesto en tu cara y que me prohibieras llevarla. Pero no ha funcionado. Ni siquiera te has enfadado. Una vez te dije que no tendrías que decirme nada, que yo lo sabría. Pero no ha sido así. Así que tendrás que hablar. No soy una mujer fácil, John T. Tendrás que decirme que me quieres.

Chance.- ¿A dónde vas?

Feathers.- Abajo

Chance.-No lo hagas.

Feathers - ¿Por qué no?

Chance.- Porque soy el *sheriff*. Si llevas esa ropa en público, te arrestaré.

Feathers -.- Oh... Oh... John T. ¡He esperado tanto que me lo dijeras! Creí que nunca... Tienes una forma tan rara de decir las cosas.

Chance.- Quítate esas cosas. Esperaré fuera.

Feathers.- No, no. No es necesario. Me cambiaré aquí detrás. Además, quiero que te quedes, porque lo otro ya ha terminado, ¿no? Intento darme prisa pero soy manazas. ¡Lo que he tenido que sufrir! Ponerme estas medias, hacerte un montón de preguntas, hacer como que me iba. Creí que nunca ibas a decírmelo.

Chance.- ¿Decirte qué?

Feathers.- Que me quieres.

Chance.- Dije que te arrestaría.

Feathers.- Significa lo mismo. Tú lo sabes. Sólo que no quieres reconocerlo. Somos diferentes. Tendré que acostumbrarme a ti. Yo nunca termino de hablar.

Chance.- ¡Y que lo digas! (Sonríe ampliamente).

Feathers.- Te acostumbrarás. O eso o te pones a hablar tú también. Dime una cosa. Estas medias, ¿por qué no querías que me lo pusiese?

Chance.- Porque quiero ser el único que te vea con ellas.

Feathers.-¡Qué bonito! Eso ya está mejor. ¿Quieres que las reserve y me las ponga solo para ti?

Chance.- (Tira las medias por la ventana. Stumpy las recoge).

Feathers comienza a enfadarse y frustrarse por la actitud de John. Pasea de un lugar a otro (autoadaptador) y apoya ambas manos en una cómoda (autoadaptador). En lugar de preguntarle directamente qué siente por ella, ha puesto en marcha una transacción ulterior angular. Ha aparentado ir a cantar con un traje muy corto y ceñido para provocar algún tipo de reacción en él y así averiguar cuáles son sus sentimientos (N).

Chance parece actuar desde el P al prohibirle bajar pero lo hace desde el N. A través de la

proxémica se reflejan claramente su miedo y vergüenza: se aleja de Feathers cuando ella, emocionada porque le ha dicho que la quiere a su forma, se aproxima a él. Comienza a caminar hacia atrás y levanta su mano izquierda ligeramente para indicarle que se detenga. Sin embargo, él también está feliz (N) de que todo se haya aclarado y sonríe ampliamente. Con su prohibición le está en realidad confirmando que está enamorado de ella.

Una de las frases de Feathers es prácticamente igual a otra que pronuncia Dallas en *Hatari!*:

Dallas.- Pockets, cuando me mira, cuando me toca, a él le gusta lo que ve y lo que siente. Después ella (la mujer que estuvo a punto de casarse con Sean) está ahí y yo no estoy.

Feathers.- Te gusta verme, te gusta besarme y te gusta acariciarme. Pero, de pronto, recuerdas la clase de mujer que fui.

7) Antes de abandonar el bar, Dude restablece su honor ante el tipo que le humilló al lanzarle la moneda.

Dude.- Tú me tiraste el dólar, ¿no?

Hombre 1.- Sólo era...

Dude.- ¿Quieres recuperarlo?

Hombre 1.- Sí.

Dude.- Pues cógelo. Ya estoy listo, Chance.

Emplea un lenguaje propio del A al hacerle varias preguntas (plano manifiesto) pero, en realidad, su tono amenazante determina que habla desde el PC (plano psicológico) ya que le está ordenando que la coja. El hombre le obedece (NA) porque teme las consecuencias.

Su expresión de alegría y tranquilidad cuando la recoge contrasta con la de tristeza y angustia de unos minutos antes, justo cuando creyó haberse equivocado. Siente que acaba de recuperar su dignidad y su credibilidad frente a los otros. Su autoestima está bajo mínimos y busca en los demás el permiso para dejar de ser un alcoholico. Acaba de demostrar al resto que es bueno en lo que hace, competente, que puede volver a ser respetado y recobrar la autoridad que un día le caracterizó.

En *El Dorado*, el *sheriff* J.P. Harrah también se enfrenta a un hombre que aseguró que no había entrado nadie en la cantina y se ríe de él. Lo golpea con la culata de su pistola en el

estómago y lo amenaza: “A ver cómo te ríes, quiere oírte reír”. Pega también a Bart Jason y se dispone a dispararle cuando Thorton lo detiene. Como apunta Wood la violencia es mayor aquí que en *Río Bravo* y también se insiste más en el dolor (Wood, 2005: 173).

Hemos señalado similitudes entre ambos filmes pero hay que tener en cuenta que éstas son formales. *Río Bravo* supera a *El Dorado*, entre otras razones, por la profundidad y verosimilitud de sus personajes, de las relaciones que mantienen y por la forma magistral en que se recrea el alcoholismo de Dude y su lucha por salir de él. En *El Dorado* hay, además, situaciones que resultan ridículas, absurdas. El ejemplo más representativo es el momento en que Mississippi se hace pasar por un chino con una capa negra y un macetero.

Los objetos no desempeñan la misma función que en otras narraciones de Hawks. Pensemos en el sombrero de Mississippi, el arco, las flechas y la trompeta de Bull. Ya no es que no revelen afectos o estados de ánimo, sino que ni siquiera ayudan a caracterizar a los personajes con verosimilitud como ocurre, por ejemplo, con la chaqueta y el gorro de Harry Morgan o el traje a rayas de Hildy Johnson. El uso de estos objetos suele ser espontáneo, parecen una parte más del cuerpo de los actores. Aquí, sin embargo, Hawks insiste tanto en que fijemos nuestra atención en ellos (algo extraño en el realizador) que consigue lo contrario de lo que habitualmente busca.

Comparemos la forma en que Harry Morgan lleva su chaqueta al hombro mientras camina y cómo la mueve para apoyarla en su brazo cuando se detiene y el modo en que Mississippi emplea su sombrero. No se alude a esa chaqueta a través del lenguaje. Simplemente, la cámara nos presenta a Harry caminando con ella y moviéndola. Tras observarlo varias veces asumimos, prácticamente sin darnos cuenta, que es algo propio de ese personaje. Le aporta verosimilitud porque lo vemos como algo natural. Sin embargo, en *El Dorado* se habla numerosas veces del sombrero de Mississippi, algo contraproducente a la hora de aportar naturalidad y caracterizar al personaje.

*Río Bravo* también es mejor que *El Dorado* porque la narración se desarrolla en una sola ciudad. Lo mismo ocurría con la película *El forastero*, de 1940.

El hecho de reducir el número de localizaciones puede solventar el desarrollo de todo un proyecto. El novelista-guionista William Riley Burnett explicó en una entrevista que Sam Goldwyn y William Wyler le llamaron porque tenían problemas para sacar adelante el guión de *El forastero*: “Recuerdo que sugerí algo que les ayudó. Tenían dos ciudades, sólo necesitaban una. Recuerdo que dije: ¿Para qué necesitáis dos ciudades? y allí estaban todos sentados mirándose unos a otros con la boca abierta. Ninguno había pensado en eso” (Burnett, en McGilligan, 1986: 69).

8) Carlos le ofrece trabajo a Feathers en su cantina como camarera.

Feathers.- Carlos dice que no duerme bien y que necesita que le ayuden abajo.

Chance.- ¿En la barra?

Feathers.- Tal vez en la barra. ¿Crees que no debo hacerlo?

Chance.- ¿Por qué me lo preguntas?

Feathers.- Has dicho en la barra en un tono... Está bien. No lo haré.

Chance.- ¡Yo no he dicho que no lo hagas!

Feathers.- Sin embargo, no te gusta.

Chance.- ¡No es cosa mía! ¿Por qué iba a importarme?

Feathers.- No lo sé. Y tampoco sé por qué te enfadas.

Chance.- ¡Qué dices! ¡No estoy enfadado!

Feathers.- Lo estás.

Ella opera desde el A al hablarle de la oferta de Carlos e interesarse por su opinión. Chance le habla con un tono arisco y un tanto desdenoso (P). Sin embargo, lo que ocurre es que le molesta que trabaje en la barra del *saloon* y se enfada (N), pero no lo reconoce. Se descuenta a sí mismo y a Feathers. Descuenta la existencia de un estímulo interno, su sentimiento de enfado (Mellor y Schiff, 2011: 76-77) y descuenta el Pequeño Profesor de Feathers que, a través de su tono, percibe su irritación.

Steiner define el descuento desde el punto de vista de la persona descontada (en este caso Feathers) como:

(...) Un suceso transaccional común (...) Es una transacción cruzada en la que la persona a la que se descuenta emite un estímulo que brota de su Adulto hacia el Adulto de otra persona, al cual ésta responde partiendo de su Padre o Niño (...) De todas maneras, el efecto del descuento es disminuir (...) la capacidad de pensamiento Adulto (...) El resultado del mismo es que al que se le hace un descuento



queda confuso; su mente es una maraña (Steiner, 1980: 187-200).

Apunta que una persona que sufre repetidos descuentos y los acepta puede acabar por volverse loca. No es extraño que llegue a “manifestar síntomas paranoides junto con sentimientos inadecuados”. En el caso de los niños “es el modo con que los padres y demás personas que componen (su) mundo (...) interfieren en el potencial de que éste dispone para conocer el mundo y es también el modo como los poderes crecientes de comprensión del niño se restringen” (Steiner, 1980: 187-200).

El discípulo predilecto de Berne enumera tres tipos de descuentos: los de intuición, emociones y racionalidad. El descuento que se hace a sí mismo es de emociones y el que hace a Feathers es de intuición. La intuición es lo que caracteriza al Pequeño Profesor, al Adulto en el Niño.

Las personas poseen la capacidad de efectuar cálculos rápidos, espontáneos, intuitivos, de los estados de ánimo de los demás; en otras palabras es posible adivinarles el pensamiento a los otros. Somos capaces de conocer si alguien está contento, triste, excitado, o si se siente atemorizado, culpable, confiado o receloso. Podemos caer en la cuenta de cuándo alguien está a la defensiva o a la ofensiva (...) El poder adivinar la mente del otro es algo muy importante para relacionarse efectivamente con él. El empleo efectivo de la información que recibimos de nuestra intuición es un proceso distinto del que empleamos con respecto a la información que proviene de nuestro Adulto (Steiner, 1980: 187-200).

El Adulto en el Adulto emplea la lógica, que no necesita ser confirmada por otro mientras que la intuición, a través de la que opera el Pequeño Profesor, sí precisa ser contrastada con los otros. Si estamos sometidos a constantes descuentos, acabaremos por no confiar en nuestro instinto. Steiner considera que la persona descontada suele tomar uno de estos tres caminos: prescindir de su intuición, rechazar al interlocutor que le descuenta o intentar actuar al mismo tiempo en consonancia con su intuición y su interlocutor. Cree que ninguna de estas opciones es adecuada y, al igual que en los juegos, la única posibilidad de “neutralizar” un descuento es “aprender su antítesis”. De hecho, los “descontadores” suelen echar mano de algún juego de poder. La antítesis del descuento es la rendición de cuentas. “La rendición de cuentas es un proceso por medio del cual se neutraliza un descuento y se responde a los sentimientos que necesitan ser explicados”. La clave es “presentar una cuenta sistemática de los sentimientos y una petición de que (se) responda a esta cuenta” (Steiner, 1980: 407).

El psiquiatra escocés Ronald David Laing dedicó un libro entero al fenómeno del descuento. En él no ofrece ninguna clasificación o explicación del mismo pero sí numerosos ejemplos de la forma en que opera la mente de las personas descontadas. Es curioso que Laing, como Berne, trabajase como psiquiatra para el ejército. Al igual que le ocurrió al creador del Análisis Transaccional, fue precisamente en los dos años en los que sirvió en el Ejército británico cuando descubrió que tenía un talento especial para comunicarse con los enfermos mentales.

El libro de Laing ha sido traducido al español y prologado por Enrique Lynch, profesor titular de Estética en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona. Al igual que Steiner afirmaba que la mente de la persona que sufre un descuento “es una maraña”, Lynch considera que “una vez trabado el nudo, la conclusión a la que conduce suscita azoramiento y parálisis” (Lynch, en Laing, 2008: 13).

En el caso que acabamos de ver en que Chance se descuenta a sí mismo su sentimiento de enfado y descuenta a Feathers su intuición; es probable que ella, tras varios descuentos de este tipo, acabara por pensar de la siguiente forma:

Algo debe ocurrirle pues no actuaría así si no le ocurriera. Por lo tanto, actúa como actúa porque algo le ocurre. Él no piensa que le ocurra algo porque una de las cosas que le ocurren es que no piensa que le ocurra algo. Por lo tanto, tenemos que ayudarlo a darse cuenta de que el hecho de que él no piense que algo le ocurre es una de las cosas que le ocurren (Laing, 2008: 35).

## 9) Se encuentran en el bar de Carlos.

Chance.- ¿Qué querías preguntarme?

Feathers.- Otro día. Hoy estás de mal humor.

Chance.- Dime qué quieres.

Feathers.- Saber si esta noche dormirás en el hotel.

Chance.- Que quede claro. ¡No quiero que vuelvas a dormir delante de mi puerta!

Feathers.- Bien, bien. No te preocupes. Tengo una idea mejor. ¿Por qué no duermes en mi cuarto? Si vienen a buscarte, aquí no entrarán. Además, tendrías tiempo de reaccionar. Piénsatelo, mi cama es muy cómoda. Sólo es una idea. Tú verás. ¡Y no estés de mal humor!

Feathers se dirige al A de Chance “Si vienen a buscarte, aquí no entrarán” y al N “Piénsatelo, mi cama es muy cómoda”.

10) Chance sigue a Feathers hasta su habitación. Sospecha que ha hecho trampas durante la partida de naipes.

Chance.- Le he echado un vistazo a una de las barajas que han utilizado. Le faltan tres cartas. Curiosamente, tres ases.

Feathers.- ¿Y por qué se dirige a mí?

Chance.- Conozco a todos los jugadores excepto a usted y a ese del chaleco claro.

Feathers.- ¿Ha hablado con él?

Chance.- Sigue jugando. Usted se fue.

Feathers.- Y justo cuando iba ganando. ¿Esas son todas sus pruebas?

Chance.- No. Tengo aquí algo que habla de un jugador al que se quiere echar el guante. ¿Lo conoce? Dice que le acompaña una chica. La chica tiene unos 22 años y mide aproximadamente 1,65 metros. Tiene buen tipo, cabello castaño y lleva plumas (Feathers alza las plumas). Ese hombre al que buscan no es el del chaleco de cuadros pero la chica sí podría ser usted.

Feathers.- Sí que podría serlo. Y, de hecho, lo soy.

Feathers.- Eso es algo que tendrá que demostrar. Y el único modo es registrándome.

Chance.- ¿A usted?

Feathers.- Sí. Es lo que hace un *sheriff* con los sospechosos. Quizá estén dentro del bolso... No hay nada... O en los zapatos, en las medias, en la falda.

Chance.- Por favor.

Feathers.- No llevo ropa interior roja, *sheriff*. Las mangas son estrechas pero llevo escote. ¿Por dónde le gustaría empezar?

Chance.- Ya es suficiente, señorita.

Feathers lanza dos estímulos: el dirigido al A, que trata sobre las cartas, y el dirigido al NN, que le registre. Mientras hablan, sujeta las plumas con ambas manos, las mueve y las acaricia (adaptador de objeto). Es una forma de tranquilizarse. Cuando reconoce que ella es la chica del cartel, las posa y se vuelve hacia él.

## B) Dobles

1) Feathers besa a John.

Feathers.- Sé un modo fácil de decírselo.

Chance.- ¿Por qué no hablas más claro?

Chance.- Hay alguien aquí que me está diciendo algo.

Feathers.- Ya te lo acabaré de decir más tarde.

Se comunican desde el NN. Ambos intercambian significados ocultos aunque a nivel social, visible, parecen actuar desde el A. Como es habitual, el momento de cercanía de los protagonistas es interrumpido por un tercero. En este caso Dude le pide una toalla a Chance. En el plano ostensible parecen actuar desde el A pero, en el oculto o psicológico, vuelven a hacerlo desde el NN ya que el verbo hablar que emplean sustituye a besar.

En *Sólo los ángeles tienen alas* ocurre lo mismo. El mejor amigo de Geoff, Kid, interrumpe dos de los momentos de intimidad entre Bonnie y Geoff.

2) Dude le pide al *sheriff* entrar por la puerta delantera del *saloon* de Charlie en lugar de por la trasera y él acepta. Es Chance el que suele entrar por delante. Le deja llevar las riendas en esta ocasión. Una vez dentro, Dude consigue acabar con la vida del asesino de Pat Wheeler.

Chance.- A partir de ahora podrás entrar por delante.

Chance.- Escucha esto. Allí habrá al menos diez hombres de Burdette.

Dude.- Puede que más.

Aparentemente, este es un comentario propio del A, pero el *sheriff* sabe que su ayudante tiene la necesidad de recuperar su autoestima a través de la opinión de los demás. Podría traducirse como: “Has recuperado tu imagen frente a los hombres del pueblo”. El incidente del bar es un gran paso a la hora de restablecerla y él le apoya (PP). Es doble porque Dude sabe perfectamente cuál es el significado real de ese comentario. No le responde verbalmente pero su expresión revela satisfacción (N).

3) Dude le pide que libere a Joe Burdette como le han ordenado los pistoleros.

Dude.- ¡Por favor, John, date por vencido! ¡Ve con ellos a la cárcel y dile a Stumpy que suelte a Joe!

Chance.- ¿Te has vuelto loco?

Dude.- ¡No podemos hacer otra cosa! Stumpy no podrá aguantar. No tiene agua ni comida y está sólo. No tiene a nadie que le ayude. Lo sensato es ceder.

Chance.- ¡No sabes lo que dices!

Dude.- ¡Claro que lo sé! ¡Esto es lo mejor! Haz lo que dicen.

Chance.- Y después de soltar a Joe, ¿qué pasará?

Hombre 1.- Sólo nos interesa Joe.

Chance.- ¿Aún piensas que es lo mejor?

Dude.- ¡Por supuesto que sí!

Dude ha ideado un plan. Sabe que Stumpy no dejará salir a Joe bajo ningún concepto y que, una vez en la cárcel, conseguirán reducirlos. En el plano manifiesto, finge actuar desde el NA al rendirse y desde el NR al replicar a Chance. Éste, aparenta operar desde el PC al llamarle loco y desacreditarle: “No sabes lo que dices” pero también se mueve desde el A. Se da cuenta de cuál es el plan de Dude.

4) Los hombres de Burdette se presentan con Chance en la cárcel donde Stumpy está encerrado con Joe. Exigen que lo liberen.

Hombre 1.- Espere. Diga a Stumpy que va a entrar. Como siempre.

Chance.- Stumpy, soy Chance.

Stumpy.- Habéis tardado mucho.

Hombre 1.- Tom, tú quédate aquí.

Chance.- Tranquilo. Abre, vamos a soltar a Joe.

Stumpy.- ¿Por qué?

Chance.- Sus amigos han pagado la fianza.

Stumpy.- Como no me des la llave, ya me contarás.

Chance.- Está en mi mesa.

Utilizan una transacción doble para conseguir reducirlos. En el plano visible parece que el estímulo es P-N y la respuesta N-P propios de una transacción complementaria asimétrica. Chance le dice lo que hacer y Stumpy aparenta quejarse. En el plano oculto, psicológico, la transacción es complementaria simétrica A-A porque los dos actúan con arreglo a un plan improvisado. No hay ninguna llave en ningún cajón. Sólo necesitan tiempo para distraer a los hombres de Burdette y controlar la situación. La escena nos da idea de la complicidad que existe entre estos dos personajes. Nos recuerda a la de *Tener y no tener* en la que Slim ayuda a Harry a reducir al jefe de la Gestapo buscando también una llave en un cajón.

## 6.4.6 Timos y juegos

### 6.4.6.1 Alcohólico

No es extraño encontrarnos con algún personaje con adicción al alcohol en las películas de Hawks. Ya hemos analizado el juego en *Tener y no tener* a través de Eddie. Aquí nos centraremos en Dude que comenzó a beber tras una relación amorosa fallida (al igual que el *sheriff* J.P. Harrah de *El Dorado*).

Al comienzo del filme, vemos cómo el ayudante del *sheriff* es tentado por Joe Burdette con un vaso de alcohol. Después, le lanza una moneda en una escupidera. Dude se agacha para recogerla pero el *sheriff* John T Chance se lo impide al tirarla al suelo de una patada. El papel de Alcohólico lo representa obviamente Dude. Burdette actuaría en el ejemplo que acabamos de mencionar de Comodín o Ayudante ya que, aunque le lance la moneda para humillarlo, le está permitiendo adquirir una copa con ella. Chance es el Perseguidor porque le impide hacerse con el dinero para beber. Volverá a hacer de Perseguidor cuando Dude se lamente “Abandono, me rindo” y él le recrimine su actitud “Sí, ríndete. Nadie va a impedírtelo. ¡Abandona! ¡Vete! ¡Vuelve al bar y emborráchate! Pero, te lo advierto...” pero a lo largo del filme le veremos en otro papel. Al ofrecerle cerveza y proponerle salir a dar una vuelta para tratar de aliviar su ansiedad y su malestar, actúa como Salvador ya que su objetivo es impedir que beba whisky:

Dude.- John, será mejor que vuelva a mi puesto.

John.- Tienes mala cara.

Dude.- No me extraña, necesito una cerveza.

John.- Lo imaginaba. Aquí tengo algunas frías, aunque no creo que eso te importe.

Stumpy también ejerce de Salvador al darle cerveza. Ambos cuidan de él e intentan que se mantenga sobrio. Por último, Charlie, el dueño de la cantina en la que dan muerte al asesino de Pat Wheeler, representa el de Ayudante o Comodín al proponerle que se tome algo aunque lo que intente sea distraerle para que no dé con el asesino.

Berne llama la atención sobre una consecuencia que deriva de este juego: la resaca. “El pago procede del aspecto al que la mayoría de investigadores prestan menos atención. El acto de beber por sí solo no es más que un placer secundario que tiene ventajas añadidas” (Berne 2007: 87). Así pues, lo que el jugador persigue, es la angustia intensa que le provoca la resaca.

El psiquiatra denuncia que “las organizaciones de rescate dan publicidad a la idea de que el alcoholismo es una enfermedad” y “a los alcohólicos se les ha enseñado a jugar a Pata de Palo” (Berne, 2007: 90). Éste es, precisamente, otro de los juegos favoritos de Dude.

#### **6.4.6.2 Pata de Palo**

“¿Qué se puede esperar de mí que soy un alcohólico?” vendría a ser la tesis de este juego aplicado al caso de Dude. El objetivo es no hacerse cargo de sus actos a través de sus quejas victimistas. Blanco trata de “evitar responsabilidad” y “de no desarrollarse, de no hacer frente a sus obligaciones” (Valbuena, 2006: 200). Hay un momento en el que se ve claramente cómo practica “Pata de Palo”: cuando Chance acude a desatarlo tras la trampa que le han tendido los hombres de Burdette y él le responde desde el lamento.

Dude.- ¡Si él hubiese estado en mi lugar, esto no habría ocurrido! ¡Puedo levantarme solo! ¡Me descuidé, me agarraron y me metieron la cabeza en el abrevadero! ¡Así de fácil! ¡Conque sobrio soy bueno, ¿eh?! Ya lo veo. El mejor de los tontos. ¡Estoy acabado! ¡Eso es algo que debo asumir!

Chance.- ¿Adónde vas?

Dude.- ¡Déjame en paz!

Chance.- ¡Te he preguntado adónde vas!

Dude.- ¿Para qué quieres a alguien en quien no puedes confiar? ¡Una mala noche y se acabó! ¡Hasta ese viejo tullido me vencería en un duelo! Lo intenté con todas mis fuerzas para nada. ¡Mírame! ¡Estoy temblando! ¿Qué puede hacer un hombre con estas manos? Nada. Abandono. Me rindo.

Lo emplea en dos ocasiones más:

Dude.- No consigo liar ni un cigarrillo.

Dude.- Mis manos. ¿No lo ves? Cada vez me tiemblan más. ¿Qué puedo hacer con estas manos? ¡Dímelo!

John T. Chance no siente pena por él, que es precisamente lo que busca con “Pata de Palo”. Lo provoca para que deje de compadecerse de sí mismo y se responsabilice de su alcoholismo, que lo afronte.

#### **6.4.6.3 Defecto**

Chance practica *Defecto* con Feathers en una ocasión, al echarle en cara que se hubiera casado con “un tramposo”, una persona que no es de fiar:

Chance.- ¿Con alguien que es un tramposo?

Feathers.- Entonces no lo era, eso fue luego. Cuando cambió su suerte... Tal vez por culpa mía. Demasiados regalos.

Chance.- ¿Y por qué le dejó?

Feathers.- Yo no. Él. Él fue quien me dejó. Le pillaron como al del chaleco claro... Pero no tuvo tanta suerte. Le mataron.

Chance.- Fue una vida difícil.

Feathers.- Se equivoca, *sheriff*. Fue maravillosa. Me gustaba el juego. Viajábamos mucho. Vivíamos a lo grande. No supe que era... un tramposo hasta aquel día. Quizá no me lo dijo porque temía que le abandonase.

De esta forma, Chance evita la intimidad y dejar paso a sus sentimientos. Lanza un estímulo del PC al N aunque aparentemente justifique su comportamiento con razones A-A, pues Feathers y su marido aparecían en un cartel de “Se busca”. Sin embargo, ella no juega y se expresa desde el N para avanzar hacia la intimidad.

Dude también practica *Defecto* en una ocasión. Siente celos de la admiración de su jefe hacia Colorado. Él se ve como un borracho fracasado frente a Colorado que es joven y responsable. Por sus palabras parece moverse desde el A reflexionando “No sé si será tan bueno como Wheeler decía” pero su tono revela que opera desde el N. Es una transacción ulterior en la que hay un plano manifiesto (A) y otro oculto (N).

Se juega desde la posición de Niño depresivo que dice: no sirvo para nada. Ésta se transforma como posición paternal no sirve para nada. El problema transaccional del jugador consiste en demostrar la segunda tesis (...) No se sienten cómodos hasta que han descubierto sus trapos sucios (Berne, 2007: 131).



Lo que se persigue a través de *Defecto* es “sentirse reafirmado”. Como todo juego, ofrece una serie de ventajas. Destacamos la psicológica interna “alejarse de la depresión” y la psicológica externa “evitar esa intimidad que pueda exponer las propias lacras de Blanco” (Berne, 2007: 132).

#### 6.4.6.4 ¿*No Es horrible?*

Este Juego lo practican dos personajes: Stumpy y Carlos que se quejan de lo que les ocurre y del trato que reciben por parte de los otros personajes. “El intérprete de *¿No es horrible?* colecciona injusticias para mostrárselas a los demás y lograr que le compadezcan y le tomen en cuenta logrando así unas ganancias que de otro modo no obtendría (...) Es una manifestación de victimismo” (Valbuena, 2006: 182). Stumpy lo emplea en una ocasión:

Stumpy.- ¿Tengo que volver ahí dentro?

Chance.- No, quédate aquí y te matarán.

Stumpy.- Tal vez fuese lo mejor, para lo que te importa. Yo aquí no pinto nada. No me tienen ningún respeto.

A la hora de la verdad, lo que a él le interesa es poder quejarse, lamentarse, ya que cuando el *sheriff* hace lo que le pide continúa con sus protestas. Sin embargo, es necesario precisar que Stumpy practica una variante humorística de *No es horrible*.

El actor que da vida a Stumpy es Walter Brenann, uno de los principales secundarios de Hollywood. Para Hawks era “el mejor ejemplo de personalidad” con el que se cruzó. Con solo verlo “te echabas a reír (...) Cuando tenía problemas llamaba a Brennan. Siempre me sacaba del apuro” (Hawks en McBride, 1988: 123 y 125). Participó en seis de sus películas. La primera de ellas es *Barbary Coast* (1935) en donde interpreta el personaje de Old Atrocity. Un año después trabajó en *Rivales* (1936). Le seguirían *Sargento York* (1942), *Tener y no tener* (1944) y *Río Rojo* (1948) en la que hace de Groot Nadine. Al igual que Stumpy, Groot se queja con humor de su suerte. Ofrecemos un ejemplo en el que Groot decide apostar su dentadura para conseguir dinero y la pierde:

Groot.- (Al hombre que es ahora dueño de su dentadura). Si fueras medio humano, me los devolverías. Y, además, (la dentadura) me ayuda a que no me entre polvo en la boca. Apostaría a que he tragado durante los últimos 16 días suficiente tierra para ser incorporado como nuevo estado de la unión. El Estado de Groot (...) No tener dientes es tan malo como tener una lengua viperina. ¡Yo sin dientes y encima tengo que alimentar a estos grandullones!

Volviendo a *Río Bravo*, Carlos también practica una variante cómica de *¿No es horrible?* Sus quejas son una forma de posibilitar su locuacidad. Recogemos varios ejemplos de sus lamentos:

Carlos.- Quién me mandaría decir nada.

Carlos.- Válgame el cielo. ¡Él dice que le despierte, ella dice que no lo despierte, y a mí me están volviendo majareta!

Carlos.- ¿Yo? ¿Qué iba a hacer yo? Con aquella mujer en brazos no podía hacer nada. La dejé caer al suelo. Empezó a gritar que yo era un asesino

Carlos.- No. Y si no lo dijo, ¿cómo voy a saberlo yo?

Algunos autores consideran que el personaje de Carlos ejemplifica “las tendencias racistas de Hawks”. Wood considera que se sirve de “un personaje de género”, “utilizando las convenciones” pero al mismo tiempo le aporta “dignidad y estatura moral” (Wood, 2005:50). Carlos apoya a Chance y sus compañeros en la lucha contra Burdette y, al final del filme, no dudará en participar en el tiroteo.

#### **6.4.6.5 Si No Fuera Por Ti**

Vemos claramente cómo Stumpy lo practica precisamente cuando el *sheriff* utiliza la antítesis del mismo. Se está quejando porque no le permite salir de la cárcel y, cuando le da permiso, se sorprende pero rápidamente continúa desde el NA (“No le importo nada”):

Chance.- Tendrás que cocinar y vigilar.

Stumpy.- ¡No te pases de listo! He dicho: ¿Esperar al juez? Es una pregunta. ¡No pienso cocinar ni vigilar! Llevo tanto tiempo sentado ahí, en la oscuridad, que voy a acabar más ciego que un viejo topo. Ya casi no recuerdo lo que es la luz del día.

Colorado.- Stumpy, si quieres salir, yo me quedaré.

(...)

Stumpy.- Bueno, salir ahora no creo que afecte a los ojos.

Chance.- No, no lo creo.

Stumpy.- Y adecentarme un poco y tomar unos tragos no creo que me haga daño.

Chance.- Todo lo contrario.

Stumpy.- Entonces, ¿puedo?

Chance.- Adelante.

Stumpy.- ¿Qué?

Chance.- Adelante.

Stumpy.- ¿Y no vas a protestar?

Chance.- No.

Stumpy.- No le importo nada.

Los participantes de los juegos rechazan salirse de su conducta programada por lo que no es extraño que el anciano se mantenga en el NA. Su reacción nos recuerda a la de Hildy Johnson en *Luna nueva* cuando Walter le permite marcharse con Bruce. Se queda muy sorprendida ya que no se esperaba esa respuesta y, unos segundos después, se queja de que Burns ya no la quiere. Es la reacción habitual del jugador principal de *Si No Fuera Por Ti*: cuando el otro utiliza la antítesis que, en este caso, es la permisividad. “Si en lugar de decir ¡Ni se te ocurra! dice ¡Adelante! las fobias subliminales saldrán a la luz” (Berne, 2007: 64).

Este juego es el más practicado por los matrimonios. En *Luna nueva* se ve de una forma más clara que aquí ya que lo que practica el anciano Stumpy es una variante. Me refiero a una variante porque he indicado que es propio de los matrimonios. Teniendo en cuenta la ocasión que ya hemos señalado, Chance y Stumpy lo emplean un total de siete veces:

Chance.- Stumpy, ¿cómo tengo que decirte...?

Stumpy.- Lo sé. Ya voy, ya voy.

Stumpy.- Podrías tener una palabra amable de vez en cuando. Me mato a trabajar, cocino, friego y, además, tengo que cuidar de ese asesino. Y tú ni siquiera me das las gracias.

Chance.- Tienes razón, Stumpy.

Stumpy.- ¿Eh?

Chance.- Eres un tesoro.

Stumpy.- Tanto como eso...

Chance.- No sé qué haría sin ti.

Stumpy.- Eso es cierto... ¡Ah! ¡Prefiero que me insultes! ¡No vuelvas a hacerlo!

Chance.- Y en cuanto a ti...

Stumpy.- Ya lo sé. Meterme en mi agujero.

Chance.- No, deberías prestar atención cuando vuelva Colorado. No le he dicho lo rápido que eres apretando el gatillo. Esto no va a ser fácil. Sin embargo, aquí el mayor peligro eres tú.

Stumpy.- ¿Yo? ¿Pero qué...?

Chance.- ¡Cierra la ventana!

Stumpy.- No comprendo cómo le aguanto. Siempre igual. Haga lo que haga nunca está satisfecho.

Chance.- Stumpy, tú quédate.

Stumpy.- ¿Por qué? ¿Por qué no puedo ir? Dame una razón. ¿Por qué?

Chance.- Voy a dártela. Aquí has sido eficaz porque apenas has tenido que moverte, pero si ocurriese algo ahí fuera tendrías que moverte y muy rápido. Preferiría que no estuvieses allí.

Stumpy.- Comprendo. Soy un viejo inválido. Bien, me has dado una razón. Chance, ¿puedo sacar a Joe? ¡¿O eso también quieres hacerlo tú?!

Chance.- Sácalo.

Chance.- Un buen sitio si quieres volar, esa carreta está llena de dinamita.

Stumpy.- ¡Por todos los diablos! ¿Por qué nunca me dices nada?

Chance.- Procura tirárselo con más fuerza.

Stumpy.- ¡Estoy harto! ¡Nada de lo que hago te parece bien!

Stumpy busca sentirse necesitado y poder lamentarse. De ahí que encontrar a alguien que establezca prohibiciones sea clave. Esa persona, también participante en el juego, es Chance con el que discute porque le dice lo que hacer y él se queja.

## 7. LA COMUNICACIÓN NO VERBAL EN OTRAS PELÍCULAS DE HAWKS

Además de los largometrajes que conforman el objeto de estudio principal de nuestra investigación, hay otros filmes de Hawks en los que es interesante que nos planteemos cómo los personajes emplean la comunicación no verbal y, más en concreto, los manipuladores y los objetos expresivos. Por ello hemos decidido dedicarle un apartado.

En su querencia por la comunicación no verbal, Hawks debe mucho a Von Sternberg, quien dirigió películas que han pasado a la historia del cine. Entre ellas, *Los muelles de Nueva York* (1928) y otras a las que nos hemos referido en el análisis. Von Sternberg estaba convencido de que la mejor manera de presentar a un personaje era representando una idea, un valor o un sentimiento mediante ademanes, movimientos y el empleo de objetos. El guionista de esa película fue Jules Furthman, que también escribió o co-escribió cinco películas para Howard Hawks. Éste habla de Furthman muy elogiosamente, porque siempre tenía ideas para solucionar los problemas de una película.

### 7.1 SCARFACE

#### 7.1.1 Uso de los cigarrillos

1) El detective Ben Guarino entra en una lavandería en la que están Tony Camonte y Guido Rinaldo. Le pide al primero que le acompañe a comisaría. Él se coloca un cigarrillo en la boca y se mira en un espejo. Coge una cerilla, la frota contra la estrella que Guarino lleva colocada en el chaleco, enciende con ella su cigarrillo, la agita para apagarla y la tira. Al mismo tiempo, mira fijamente al detective. La estrella es un somatoadaptador que simboliza posición: Guarino es un agente de la ley. El hecho de utilizarla para encender una cerilla representa la ausencia de miedo o respeto hacia la ley y sus representantes por parte de Camonte.

2) Tony y Rinaldo están en la comisaría. El comisario lee en voz alta todos los cargos de los que se acusa al primero: asesinato, agresión sexual, robo, alteración del orden

público, violación e incumplimiento de la Ley Seca. Mientras, el gángster se fuma un cigarrillo con lentitud. Nuevamente se refleja el poco respeto que le tiene a la autoridad. Ni siquiera se inmuta al escuchar los graves cargos de los que se le acusa. Guarino le pide que se levante para salir de la habitación en la que se encuentran. Da una última calada a su cigarrillo y lo tira encima de la mesa del comisario.

3) Un abogado entrega al comisario un auto firmado por el juez. La policía debe dejar que Camonte y Rinaldo se marchen. Camonte guiña un ojo al comisario y le dice adiós con la mano. Él le amenaza al igual que Guarino: “Te acorralaremos y comenzarás a gritar como las otras ratas”. Utiliza de nuevo la estrella del policía para encender una cerilla.

4) Llega a un restaurante donde los camareros le reciben y tienen una mesa preparada para él. Ve a Lovo y Poppy en otra de las mesas y se sienta con ellos. Enciende su cigarrillo con una cerilla. Lovo hace lo mismo con un mechero. Poppy pone un cigarrillo en su boca y los dos tratan de darle fuego al mismo tiempo. Ella se decanta por la cerilla. A través de estos objetos se refleja que Poppy, que en un principio parecía despreciar a Tony, está dispuesta a dejar a Lovo por él ahora que es el rey de la mafia de la ciudad.

5) Un hombre comienza a disparar en el restaurante en el que está junto a Poppy y Lovo. Los secuaces de Tony lo reducen. Él les manda dispersarse y continúa fumando. De esta forma se insiste en su temeridad. No teme ni respeta nada: la violencia, las fuerzas de seguridad, etc...

6) Acaricia un cigarrillo con ambas manos mientras mira fijamente a Poppy. Se reproduce así su actividad mental: está pensando en ella.

7) Johnny Lovo envía a varios pistoleros para que asesinen a Tony pero éste sobrevive y se presenta en su oficina. Ha ordenado a un hombre que llame a Lovo por teléfono y se haga pasar por uno de los pistoleros para comprobar si ha sido él quien ha ordenado su muerte. Al contestar el teléfono, Lovo finge que se han confundido. Tony le mira fijamente con expresión de ira y comienza a silbar mientras apaga su cigarrillo apretándolo. Este gesto refleja su pensamiento: va a acabar con Lovo.

### **7.1.2 Tony Camonte: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadaptadores**

#### **A) Somatoadaptadores**

- El aumento de su poder e influencia en el mundo de la mafia se refleja a través de su vestimenta. En las primeras escenas, en las que Tony es un mandado de Lovo, lleva un traje y una camisa a cuadros que le dan aspecto de hombre del montón. En la escena quinta, en la que visita a Lovo en su casa y éste le recuerda que es él quien da las órdenes, lleva la misma ropa pero le añade una pajarita. En la octava, en la que amenaza a los compinches de Louis Costillo, la cambia por una corbata blanca. En la escena número 12, en la que se encuentra con Poppy en las escaleras del edificio donde está el despacho de Lovo, lleva un traje y una corbata de lunares. La lleva sujeta a la camisa con una especie de pin de oro. En la siguiente ya se pasea por su lujosa casa nueva con una bata de raso similar a la que lucía Johnny Lovo. Ha ordenado a Rinaldo matar a O'Hara desobedeciendo y desafiando a Lovo. Ya no es uno de sus mandados. En la 24 asiste a una representación teatral con un esmoquin, camisa blanca y gorro negro que le dan un aspecto distinguido. En las escenas anteriores hemos visto cómo acabó con los gángster de la zona norte. Es el jefe de toda la mafia en la ciudad, de la zona norte y de la sur. Ha llegado más alto que Costillo y Lovo.

#### **B) Adaptadores de objeto**

- Tocarse la pajarita

1) Va a casa de Lovo donde conoce a Poppy, una atractiva mujer por la que se siente atraído de inmediato. Se aproxima a ella y trata de ser simpático pero sólo recibe punzadas verbales y no verbales. En una ocasión, le lanza una mirada de ira y él se toca la pajarita. A través de este adaptador de objeto entendemos que, con una mirada, Poppy ha conseguido lo que no han logrado los policías amenazándolo o leyéndole todos los cargos de los que se le acusa: incomodarlo.

- Mover, acariciar o dar vueltas a un puro

1) Lovo le advierte que él es quien manda y debe obedecerle: se limitará a ejercer su influencia únicamente en la zona sur de la ciudad. La expresión de Camonte al escucharle es de ira y asco. Su mirada se estrecha y su labio superior se eleva ligeramente. Unos segundos después, disimula cerrando los ojos, juntando los labios y desplazándolos hacia afuera, y moviendo ligeramente un hombro para expresar resignación. Parece decir: “¡Qué se le va a hacer!”. Para apoyar su interpretación le ofrece un puro a Lovo, que, a su vez, le entrega a él otro de más calidad. Repara de nuevo en Poppy mientras acaricia el puro y le da vueltas. Este gesto reproduce su actividad mental: piensa en la chica, que le ha despertado un gran interés.

2) Habla con Rinaldo y su secretario durante el descanso de una representación teatral. Uno de sus secuaces se baja de un coche y le explica que Gaffney, uno de sus enemigos, está en una bolera. Acaricia el puro que sostiene en su mano derecha y aprieta los labios. Nuevamente se refleja así un proceso mental: está pensando en cómo actuar.

### C) Autoadaptadores

- Formar un puño con la mano

1) Guarino da un puñetazo a Tony y lo tira al suelo. Después, lo levanta cogiéndolo de la camisa. Tony forma un puño con su mano. Este gesto expresa su ira. Parece que va a devolverle el golpe pero se lleva las manos al cinturón (adaptador de objeto) y se baja una de las mangas de la camisa (adaptador de objeto). Ambos adaptadores son una forma de calmar su ira, de entretenerse para evitar pegar al detective.

- Frotar el dedo índice contra los dientes

1) Tras matar a Rinaldo, Tony va hasta su casa. Está conmocionado. Es la primera vez que le afecta asesinar a alguien. Su nerviosismo se refleja a través de un autoadaptador: se lleva el índice a la boca y lo frota contra sus dientes.



### **7.1.3 Rinaldo: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadaptadores**

#### **A) Adaptadores de objeto**

- Lanzar una moneda al aire repetidas veces

A lo largo de la película, vemos a Rinaldo lanzar monedas al aire en varias ocasiones. Destacamos las que nos parecen más significativas:

1) Tony Camonte asesina a Louis Costillo, el jefe de la mafia de la zona sur de la ciudad. La policía lo busca y lo encuentra en una lavandería donde también está Rinaldo. Mientras el inspector Ben Guarino se dirige a Camonte, Rinaldo pasea de un lado a otro lanzando una moneda al aire.

2) El comisario le insinúa a Camonte que ha matado a Costillo. Él lo niega con ironía y mira a Rinaldo que dice que sí con la cabeza y lanza una moneda al aire.

3) Gracias al auto que el abogado entrega al comisario, Camonte y Rinaldo salen de la comisaría. Rinaldo va detrás de Camonte lanzando una moneda al aire.

4) Rinaldo permanece fuera de la casa de Tony, sentado en el capó de su coche. Pasa un hombre con un organillo, un mono y varios niños. Al escuchar la música que produce el instrumento, Cesca, la hermana de Tony, se asoma a la ventana de su habitación para darles una moneda. Al ver a Rinaldo, le sonríe y se la lanza. Él mira la moneda, la tira al aire y la vuelve a coger. Saca otra moneda que tiene en su bolsillo, hace lo mismo con ella y se la entrega al hombre del organillo. Lanza la moneda de Cesca al aire y la recoge repetidamente. A través de sus sonrisas y de este objeto que Cesca ha tenido entre sus manos, que ahora está en las de Rinaldo y con el que ha decidido quedarse, se expresa la atracción y empatía que existe entre los dos personajes.

Excepto en esta ocasión, el lanzamiento continuo de la moneda, refleja las características principales de la personalidad de Rinaldo: el estar permanentemente en estado de espera, su conformidad y fidelidad. Acompaña a Tony a todas partes y espera

a que termine de hacer cualquier cosa. Nunca toma las riendas sino que actúa según sus órdenes. También le gusta complacerle. Lo apreciamos claramente en la escena 15. Se produce un tiroteo en el restaurante en el que están. Camonte se maravilla de que los gánsteres que les atacan dispongan de ametralladoras y Rinaldo sale a buscarle una poniendo su propia vida en riesgo.

## B) Autoadaptadores

- Formar un puño con la mano

El detective Guarino da un puñetazo a Tony. Al verlo, Rinaldo forma un puño con su mano derecha (autoadaptador) y se desplaza hacia delante pero, finalmente, estira sus dedos y vuelve a su posición inicial. Este autoadaptador expresa ira pero también la fidelidad de Rinaldo a Camonte. Forma un puño con la mano y se adelanta casi de forma automática, instantánea, al ver cómo lo golpean.

### 7.1.4 Objetos expresivos

- La pistola

Tony ha estado fuera de la ciudad un tiempo. Al regresar, va a ver a su madre que le informa de que Cesca se ha ido de casa y vive con un hombre. Furioso, Tony se presenta en el lugar y llama al timbre. Rinaldo se aproxima a la puerta. Intuye que puede ser Tony porque se detiene para coger su pistola y, finalmente, decide lanzar una moneda al aire y continuar su camino. Al abrir la puerta y ver que está allí con Cesca, le dispara tres veces y lo mata.

El hecho de que Rinaldo elija lanzar la moneda al aire en lugar de coger la pistola representa su conformidad y fidelidad extremas. Acepta que Tony le quite la vida. No opone resistencia cuando se dispone a asesinarlo.

- Panel luminoso de Viajes Cook: “El mundo es tuyo”.

En la primera escena de la película, Louis Costillo presume ante dos hombres que le acompañan tras la celebración de una fiesta de que está “en lo más alto del mundo”. Unos segundos después, Tony Camonte lo asesina.

En la escena seis, Tony le dice a Rinaldo: “Algún día voy a dirigir el negocio”. Cuando Poppy va a verle a su nueva casa le enseña el panel luminoso de Viajes Cook en el que se lee: “El mundo es tuyo”. Casi al final del filme, una vez que se ha apoderado de la zona norte y ha hecho que Rinaldo mate a Lovo, va a recoger a Poppy y se lo muestra de nuevo: “¿Recuerdas lo que te dije?” le pregunta. Cree haber llegado a lo más alto.

El panel es lo último que vemos antes de las letras de “The end”. Tony muere al recibir los disparos de una ametralladora. La cámara sigue su movimiento desde que huye de la policía hasta que cae muerto al suelo. Se detiene unos segundos en su cuerpo y asciende hasta aproximarse al luminoso del que se nos ofrece un primer plano.

Parece que lo difícil no es llegar a “tener el mundo” (como reza en el luminoso que señala Tony) o estar “en lo más alto de él” (como dice Costillo) sino mantenerse. “Tener el mundo” es ser el jefe de la mafia en la ciudad para tener dinero. La obsesión de Tony con lo material está presente a lo largo de toda la película. Algunos ejemplos los encontramos cuando pregunta a Cesca “¿Quieres auténtica diversión?” y le entrega varios billetes o en casa de Lovo, donde pronuncia la palabra “caro” con admiración en tres ocasiones. En la escena 13 le enseña a Poppy todas sus nuevas posesiones materiales con orgullo y le explica que sólo piensa llevar puesta cada camisa un día. Después las mandará a la lavandería.

- La jarra

Tony llega a un restaurante en el que están Poppy y Lovo. Se sienta en su mesa y saca a bailar a Poppy. Furioso, Lovo coge un pequeño objeto que hay sobre la mesa con forma de jarra. Le da vueltas, lo mira (adaptador de objeto) y, finalmente, introduce el dedo índice en el asa y lo empuña como si se tratara de una pistola. Es una metáfora de lo que desea hacer con Tony: pegarle un tiro. Poco después, contrata a varios pistoleros para que acaben con su vida pero no lo consigue.

- Objetos con forma de equis

Mientras se producen los tiroteos en la zona norte, la cámara enfoca un pequeño letrero luminoso en el que dos huesos se cruzan formando una equis. La parte superior de la puerta del garaje en el que asesinan a siete hombres con una ametralladora tiene motivos con forma de equis. La cámara se detiene en ellos varios segundos antes y después de su muerte. La puerta del apartamento en el que viven Cesca y Rinaldo tiene una X en lugar de un número. Se enfoca mientras Rinaldo la está abriendo y, a continuación, Tony le pega varios tiros y lo mata. La X simboliza la muerte y es la marca de Camonte, que tiene una cicatriz con esa forma en el lado izquierdo de su cara. Como él mismo le dijo a Rinaldo: “Sólo hay que seguir una regla para no meterse en líos” (da golpes con su mano derecha en el lugar en el que guarda su pistola, emplea un pictógrafo para representar la forma de la misma e imita el sonido de un disparo): hazlo primero, hazlo tú y sigue haciéndolo”.

## ***7.2 La fiera de mi niña***

### **7.2.1 Uso de los cigarrillos**

Los personajes de este filme no emplean cigarrillos. Únicamente, Susan enciende uno casi al final del filme para distraer a la policía y hacerse pasar por una delincuente pero su uso no es significativo.

### **7.2.2 David Huxley: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadaptadores**

#### **A) Somatoadaptadores**

El somatoadaptador que caracteriza a David son sus gafas de pasta negras. Le dan aspecto de intelectual y, efectivamente, es un profesor e investigador especializado en paleontología que vive enfrascado en su trabajo.

#### **B) Adaptadores de objeto**

- Dar vueltas a un papel

1) Su prometida, Alice, le informa de que ha llegado un telegrama. Han encontrado el último hueso del esqueleto de dinosaurio que David está reconstruyendo. Alice insiste en que no deben irse de luna de miel porque lo más importante es el trabajo. David trata de oponerse tímidamente, baja la mirada y comienza a dar vueltas al telegrama con ambas manos. No está de acuerdo con la idea y parece nervioso.

2) Alice le recuerda que tiene una cita para jugar al golf con el señor Peabody, un hombre que quizás done un millón de dólares al museo. Le presiona al decirle que la donación depende de la imagen que proyecte y él le da vueltas al telegrama (nerviosismo).

- Sujetar un palo con ambas manos de forma que éstas se tocan

1) Está jugando al golf con el señor Peabody. Introduce el tema del millón de dólares y Peabody le explica que él es simplemente el abogado que representa a la donante, la señora Random. David coloca una mano sobre otra mientras sujeta el palo de golf (nerviosismo) y le pide que hable con ella.

2) No puede jugar porque ha perdido su pelota. Va a buscarla pero está a punto de ser lanzada por otra persona: Susan Vance. Trata de explicarle que es suya pero ella le interrumpe y le dice que no debe hablar mientras alguien está tirando. David sujeta su palo con la mano izquierda y, a continuación, hace lo mismo con la derecha. Ambas se tocan. Este autoadaptador refleja su incomodidad.

3) Repite el mismo gesto cuando ella vuelve a lanzar la pelota pese a haberle explicado que es suya porque tiene un círculo. Está nervioso.

4) Mientras Susan le explica al mayor que el leopardo es inofensivo David sujeta el palo del cazamariposas de forma que sus manos se tocan (nerviosismo).

- Frotar un palo

1) Susan Vance comienza a caminar con rapidez y él la sigue. Quiere recuperar su pelota pero ella no le escucha. Cada vez se aleja más de Peabody. Con la mano derecha sujeta el palo y con la izquierda lo rodea. Comienza a mover la mano de arriba abajo frotándolo. Está nervioso porque en lugar de ocuparse de dar una buena imagen a Peabody está siguiendo a Susan.

- Frotar una pelota

1) Coge la pelota y le demuestra a Susan que es suya. Ella bromea y él, frotando la pelota con su mano derecha (nerviosismo), tartamudea y le echa en cara que le esté haciendo quedar mal con Peabody.

- Meterse una mano/un dedo en el bolsillo

1) Le pide a Peabody que interceda a su favor con la señora Random. Él le explica que quiere concentrarse en el juego y no hablar del asunto hasta que hayan acabado la partida de golf. David se disculpa y mete la mano derecha en su bolsillo mientras sostiene el palo con la izquierda. Este gesto nos revela que está avergonzado y nervioso.

2) El Mayor Applegate dispara contra un leopardo. Susan y David le impiden que continúe porque creen que se trata de Baby. David le pide a Susan que le confiese la verdad al mayor con su dedo pulgar en el bolsillo (nerviosismo).

- Dar vueltas, tocar, mover y dar golpecitos a un sombrero

1) Entra en un restaurante muy elegante vistiendo un frac. Se detiene para preguntar al hombre de la entrada por Peabody. Sujeta su sombrero de copa con ambas manos y le da vueltas. A continuación, lo mira, lo mueve con su izquierda como si hubiera perdido el control de esta mano y tamborilea con los dedos sobre la copa del mismo.

2) Susan practica con el camarero un truco para conseguir llevar una aceituna a su boca dándose un golpe en la mano. La aceituna cae al suelo, David la pisa y aplasta su sombrero de copa. Susan le ayuda a levantarse. Él toca su sombrero y tamborilea con sus dedos sobre él.

3) Susan ha cogido un bolso de otra persona por error. Le pide a David que se lo sujete mientras trata de encontrar el suyo. La dueña del bolso cree que él se lo ha robado. Una vez que se lo entregan, David sale del restaurante dándole vueltas a su sombrero.

4) Susan ha roto la levita del frac de David sin querer. A él le ocurre lo mismo con el vestido de ella. Trata de explicárselo pero no le deja hablar. Mientras impide que camine cambia su sombrero de mano y lo mueve.

Este adaptador de objeto expresa lo mismo en las cuatro ocasiones en que lo emplea: nerviosismo.

- Tocar, acariciar un botón

1) Consigue volver a ponerse su ropa. La señora Random le dice que está mucho mejor así vestido. Él, que se está abrochando un botón de la chaqueta, lo toca (nerviosismo).

- Frotar una barandilla

1) Susan se presenta en el museo. Al verla, David huye subiendo a lo alto de una escalera. Ella sube a otra. Mientras hablan, él frota una barandilla y agarra una mano con otra por detrás de su espalda (nerviosismo).

C) Autoadaptadores

- Poner la mano bajo el mentón.

1) Durante los primeros segundos del filme David sostiene su mentón con la mano derecha. Está sentado frente al esqueleto de un dinosaurio. El gesto reproduce su actividad mental: le está dando vueltas al lugar en el que colocar uno de los huesos.

2) Susan coge su ropa y él se ve obligado a ponerse una bata de mujer. La señora Random, tía de Susan, llama a la puerta y David le abre. No comprende quién es ni por qué va vestido así y Susan se inventa que es amigo de su hermano Mark. Las escucha

hablar sentado en la escalera, con los codos apoyados en las rodillas y sujetando la cabeza con las manos. A continuación, pone su mano bajo el mentón. Ambos gestos nos traducen su decepción y resignación.

3) Cruzan un río y se empapan. Encienden un fuego para secar sus ropas y Susan quema los calcetines de David. Él agarra una mano con otra y las pone bajo el mentón. Al igual que en el caso anterior, este gesto expresa resignación.

- Llevarse los dedos a la boca

1) No quiere quedarse sin luna de miel pese a la insistencia de Alice de que debe centrarse en su trabajo. Se lleva los dedos a la boca (nerviosismo) y, a continuación, se opone de una forma más tajante que las anteriores.

2) Alice alega entonces falta de tiempo y le explica que tiene una cita con el señor Peabody. Se lleva los dedos a la boca de nuevo (nerviosismo).

3) Se lamenta de no haber podido hablar con Peabody en el restaurante y se lleva el índice izquierdo a la boca mientras mira al suelo. Está intranquilo y pensativo.

4) Susan lo presiona utilizando a un leopardo para conseguir que le acompañe a Connecticut e impedir así que se case. Viajan en el coche de Susan y él se lamenta de lo que va a ocurrir mientras se lleva el pulgar y el índice a la boca.

5) Susan choca contra un coche que transporta un remolque con patos, gallinas, cisnes y otras aves. El leopardo se lanza a por ellos. Parece que es David el que trata de atraparlo ya que está lleno de plumas mientras que al aspecto de Susan es exactamente igual que antes del choque. Se lleva el índice a la boca mientras explica lo caros que son los cisnes (el dueño de las aves les ha cobrado 150 dólares por los dos que se ha comido el leopardo). Este gesto y su expresión facial le hacen parecer pensativo.

6) Piensa qué hacer para que Elisabeth no descubra que tenían a su leopardo y que ahora lo busca el zoológico. Se lleva los dedos a la boca y mueve la pierna con rapidez (nerviosismo).



7) Susan le explicará que Peabody se presentará de un momento a otro. De esta forma, Elisabeth descubrirá quién es David. Se lleva los dedos a la boca (resignación).

8) Alice se presenta en la cárcel y le hace saber a David que está decepcionada. Él se lleva la mano a la cara y a la boca (nerviosismo).

9) Alice rompe su compromiso con David y lo critica. Él se lleva la mano a la boca y mira al suelo (nerviosismo y decepción).

- Colocar una mano sobre otra

1) Afirma que todo irá bien con el señor Peabody y coloca una mano sobre otra a la altura del vientre (nerviosismo). Susan ha estado presionándolo.

2) Uno de los trabajadores de un restaurante le informa de que Peabody todavía no ha llegado. Coloca una mano sobre otra mientras afirma que esperará. Está nervioso porque ya ha perdido una oportunidad para que interceda a su favor con la señora Random y no quiere perder otra.

3) Trata de explicar a Susan que su vestido está roto por detrás y se le ve la ropa interior pero ella no le deja hablar. Se da por vencido y coloca una mano sobre otra mientras observa cómo camina. En este caso, parece que el gesto refleja resignación.

- Tocarse la frente

1) Susan no le deja hablar y le dice que se cambie de lugar. Él se toca la frente con la mano derecha (incomodidad).

2) Susan le explica que Alexander Peabody es el abogado de su tía Elisabeth Random. Se lleva la mano a la frente. Acaba de darse cuenta de que su tía, a la que ha causado una malísima impresión, es la mujer que se estaba plantando donar un millón de dólares al museo en el que trabaja. Este autoadaptador expresa nerviosismo y fatalidad.

3) Susan le confiesa a David que el Señor Peabody visitará a su tía esa misma noche. Él se lleva la mano a la frente (fatalidad).

4) Susan se inventa una historia para que el *sheriff* abra su celda. David cree que su mentira complicará aún más las cosas y se lleva las manos a la frente (nerviosismo y fatalidad).

- Agarrar una mano con otra

1) Sale del restaurante pegado a Susan para que no se le vea la ropa interior. Se cruza con Peabody al que promete ver más tarde. La acompaña hasta su casa donde ella cose su levita. Con la mano derecha agarrando su izquierda, se lamenta de no haber podido hablar con el abogado. Este gesto refleja su intranquilidad.

2) Susan consigue que le acompañe hasta su granja de Connecticut para dejar allí el leopardo. Una vez que lo han hecho David se lamenta de que hayan robado un coche mientras agarra una mano con otra (nerviosismo).

3) Al saber quién es Elisabeth agarra una mano con otra (nerviosismo).

4) Se da cuenta de que todavía puede conseguir que Elisabeth Random done el dinero al museo porque no sabe quién es. Cree que es un amigo de Mark. Se aproxima a Susan y, agarrando una mano con otra, le pide que no revele su identidad a Elisabeth.

5) La señora Random le presenta al Mayor Applegate y se refiere a él como el señor Bones, el apellido con el que Susan lo introdujo. Él, que se apellida Huxley, no comprende nada y, nervioso, agarra una mano con otra.

6) David descubre que George, el perro que enterró el hueso que necesita para terminar de reconstruir el esqueleto de su dinosaurio, ha desaparecido. Toca la silla en la que estaba sentado el animal, agarra una mano con otra y, a continuación, apoya ambas sobre la mesa (nerviosismo).

7) Susan atrapa su cabeza con un cazamariposas mientras se ríe de él enérgicamente. Él agarra una mano con otra, la mira y baja la cabeza. Parece contenerse, resignarse.

8) Al ver que Susan empieza a llorar porque él no quiere que le acompañe, le hace creer que sí lo que desea mientras los dedos de una de sus manos tocan a los de la otra (nerviosismo).

9) Peabody y Elisabeth echan en cara a David todo lo que ha hecho. Él agarra una de sus manos con otra (nerviosismo).

10) Uno de los empleados del circo le explica a David que, además de Baby, hay un leopardo agresivo que es el que él y Susan han liberado. David agarra una mano con otra (nerviosismo).

11) Al ver como Susan sale por la puerta del museo tras criticarlo mira al suelo, agarra una de sus manos con la otra y se lleva los dedos a la boca (decepción y pensativo).

- Tocar una mano con otra

1) Está con Susan en la puerta de la mansión de Peabody. David teme despertarlo. Permanece de pie, con los dedos de su mano tocando los de la otra (nerviosismo) mientras ella observa si hay alguna luz encendida.

2) Susan lanza pequeñas piedras a la ventana de la habitación de Peabody. David la observa mientras los dedos de su mano se tocan (nerviosismo).

3) David parece resignarse ante la idea de que Elisabeth descubra de un momento a otro su verdadera identidad. Los dedos de una de sus manos tocan a los de la otra. Susan le entrega una corbata, la toca y la mira (adaptador de objeto).

4) Un camión llega al lugar en el que están David y Susan. Dan por hecho que es un vehículo del zoo que acaba de atrapar a Baby y George. David toca una de sus manos con otra (nerviosismo).

5) Susan obliga a David a que distraiga a los que ella cree que son dos empleados del zoológico. Mientras lo hace, se toca una mano con otra (nerviosismo).

- Acariciar la pierna con una mano

1) Habla por teléfono con Alice, que quiere saber qué ha ocurrido con Peabody. Con la mano izquierda sostiene el auricular y con la derecha frota su pierna. Está nervioso porque teme decirle la verdad a Alice.

2) Llama a Alice por teléfono para explicarle que está en Connecticut. Susan coge el otro teléfono y les interrumpe. David acaricia su pierna con una mano (nerviosismo).

- Encoger los dedos y frotar el pulgar con el índice

1) Alice le pregunta si ha visto o no a Peabody. Él tartamudea y reproduce este gesto que nos indica que está nervioso.

- Dar pequeños golpes con las palmas abiertas contra las piernas

1) Se da cuenta de que será difícil conseguir convencer a Elisabeth Random de que done su dinero al museo en el que trabaja después de la mala impresión que le ha causado. Este gesto que emplea nos traduce su nerviosismo.

- Frotar unos dedos con otros

1) Susan le insinúa que es probable que su tía no haga la donación. Él frota los dedos de una mano con los de la otra (nerviosismo).

2) Está nervioso y decepcionado porque ha vuelto a quedar mal ante la señora Random cuando reproduce este gesto.

3) Él y Susan descubren que el leopardo Baby se ha escapado. David le pide que se tranquilice pero, mientras lo hace, frota unos dedos con otros (nerviosismo).

4) Susan le ordena que llame al zoológico para decir que el leopardo que les pidió que recogieran no existe. El frota unos dedos con otros (nerviosismo) mientras se lamenta y acaba por obedecerle.

- Poner las manos sobre las rodillas

1) No reconoce su propio apellido cuando la señora Random le presenta al mayor Applegate. Se sienta en uno de los bloques de heno del establo con las manos abiertas y apoyadas en las rodillas. Está nervioso y decepcionado.

- Apoyar la cara en las manos

1) Susan y David van a prisión. Él apoya la cara en ambas manos (decepción y resignación).

- Llevarse la mano o manos a la cabeza

1) David trata de explicarle al *sheriff* que es lo que hacían cantando bajo la ventana de la casa de unos vecinos. Pese a que le dice la verdad, éste no le cree. Se lleva una mano a la cabeza (cansancio y fatalidad).

- Rasarse la cabeza

1) El *sheriff* abre su celda y, mientras se dispone a salir, se rasca la cabeza (nerviosismo).

### **7.2.3 Susan Vance: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadaptadores**

A) Adaptadores de objeto

- Agarrar el barrote de una cama

1) David se está duchando. Se ha ensuciado al tratar de atrapar al leopardo, que se lanzó sobre un grupo de aves. Susan coge su ropa y le pide a su asistente que se la lleve a una lavandería en la ciudad. Su objetivo es impedir que David vuelva a Nueva York para casarse. Mientras habla con él, se agarra al barrote de una cama y le sonríe. Está flirteando. Cuando le pide la ropa, baja la mirada y el volumen de su voz para explicarle que no la tiene.

- Apoyar una mano o ambas en el respaldo de una silla

1) Ordena a David que llame al zoológico para decir que no ha visto al leopardo. Mientras lo hace y observa cómo le obedece apoya su mano izquierda en el respaldo de la silla en la que él está sentado mientras aprieta con fuerza una servilleta (adaptador de objeto). Está muy nerviosa ya que no desea que Elisabeth se entere de que ha tenido el leopardo todo ese tiempo.

2) Echa en cara al Mayor Applegate que no haya vigilado a George al que ella y David buscan desesperadamente. Mientras lo hace, apoya sus manos en el respaldo de una silla (nerviosismo).

- Agarrar un palo con fuerza

1) Susan cree que varias personas del zoológico han atrapado a Baby y George. Agarra el palo de su cazamariposas con fuerza (nerviosismo).

B) Autoadaptadores

- Encoger los dedos de ambas manos y colocar una frente a otra con los pulgares estirados

1) David discute con Susan. Ha caído al suelo al resbalar con una aceituna que ella ha tirado. Decide alejarse de la zona de la barra en la que ella está. Parece que Susan no le da más importancia cuando se da la vuelta y se aproxima a él. Encoge sus dedos y coloca sus manos enfrentadas con los pulgares estirados. Este autoadaptador y su expresión facial revelan que trama algo, reflejan su actividad mental.

- Entrelazar las manos

1) Llama a David por teléfono y le hace creer que un leopardo que su hermano le ha traído de Brasil como regalo la está atacando. Él acude inmediatamente a su casa y llama a la puerta con rapidez mientras grita su nombre. Al abrir, Susan retrocede, echa las manos hacia atrás y, finalmente, las entrelaza a la altura del vientre. Está nerviosa porque David va a descubrir que le ha mentado.

- Colocar una mano sobre otra

1) David se da cuenta de que le ha mentado al encontrarla sana y salva en su casa. Sin embargo, al abrir la puerta de una habitación, ve al leopardo y se asusta. Ella le da la espalda y, con una mano sobre otra, le reprocha que no le haya creído. Susan miente y para ocultar la vergüenza y el nerviosismo que le produce hacerlo, se da la vuelta y se apoya en este gesto.

- Tocarse el cuello.

1) Le hace creer a su tía que David se dedica a la caza mayor. Mientras cena, les explica a ella y al Mayor Applegate que un tigre hirió a David en Malasia. Al hacerlo, desliza su mano izquierda por el cuello (incomodidad, nerviosismo) y baja la mirada.

- Llevarse la mano a la cara

1) Al escuchar los sonidos que produce el leopardo, el Mayor Applegate cree que hay un león. Le pregunta a David que le dice la verdad: se trata de un leopardo. Susan quiere que le dé la razón para que no lo descubran. Nerviosa, se lleva la mano a la cara y le da un golpe a David, que ahora afirma que se trata de un león.

- Apoyar la cara en una mano

1) David le echa en cara a Susan las malas pasadas que le ha jugado. Ella le escucha con la cara apoyada en una mano y la mirada baja (culpabilidad).

- Tocarse la cabeza

1) Ella y David descubren que el leopardo se ha escapado. Él le dice que “no pierda la cabeza” y ella, nerviosamente, se la toca.

- Tocarse el pelo

1) Baby ha desaparecido. David se dispone a llamar al zoológico para que lo busquen mientras Susan se sienta de nuevo a la mesa con su tía Elisabeth y el Mayor. Su tía no comprende por qué David no les acompaña y ella se inventa que sufre unas fiebres. Al hacerlo se toca el pelo (nerviosismo).

- Formar un puño con las manos

1) Descubre que Elisabeth le había pedido el leopardo a su hermano Mark. Va corriendo a ver a David, que ya ha llamado al zoológico para que lo busquen. Le ordena que llame de nuevo para decir que no el leopardo no existe y, mientras lo hace, forma un puño con ambas manos (nerviosismo).

2) Escucha una música y David le explica que proviene del circo. Susan forma un puño con su mano derecha mientras expresa alegría y sorpresa. Su gesto y expresión reflejan su actividad mental: ha tenido una idea sobre cómo solucionar el asunto de Baby.

- Agarrar una mano con otra

1) Al enterarse de que el zoológico está buscando a Baby, Susan pasea de un lugar a otro (autoadaptador) y se agarra una mano con otra. Ambos gestos expresan su nerviosismo.

#### **7.2.4 Objetos expresivos**

- El sombrero de copa



David lo lleva cuando acude a un elegante restaurante en el que espera encontrar a Peabody. Como ya hemos señalado, la forma en que lo sujeta nos revela su nerviosismo pero éste objeto también se emplea para reflejar su torpeza y una de las faenas que Susan le hace. Se le cae al suelo y, cuando se agacha a recogerlo, se da un cabezazo con una de las empleadas del ropero, que trataba de ayudarlo. Cuando pasa cerca de la barra pisa una de las aceitunas que Susan acaba de tirar al suelo, resbala y se sienta encima del sombrero.

- La red para atrapar mariposas

Alice habla con David por teléfono cuando llaman a la puerta. Un repartidor le entrega la clavícula intercostal que le faltaba para completar el esqueleto del dinosaurio. David exclama que es un gran regalo de bodas y el repartidor le advierte: “Que no le atrapen”. Esta frase se materializa en el momento en que David y Susan buscan al perro George, él cae por un terraplén y Susan también. Al hacerlo, el cazamariposas que sujeta con su mano derecha atrapa literalmente la cabeza de David. Es una metáfora de lo que sienten uno por el otro: ella está enamorada de David y, al enterarse de que se va a casar, se propone impedirlo. Pese a sus quejas, él siente lo mismo y por eso consiente en dejarse enredar en sus artimañas.

### ***7.3 SÓLO LOS ÁNGELES TIENEN ALAS***

#### **7.3.1 Uso de los cigarrillos**

1) Bonnie está sentada en una de las mesas del hotel-bar del “Holandés” junto a dos de los pilotos, Les y Joe, que están decidiendo quién cenará con ella. Geoff Carter entra en escena. Coge el cigarrillo que Bonnie sostiene en su mano derecha y se enciende el suyo. Ella trata de recuperarlo y se lo coge con expresión de enfado. Esta forma de utilizar los cigarrillos revela la tensión inicial que existe entre los dos personajes.

2) La niebla es muy espesa. Geoff guía a Joe para conseguir que aterrice. Al comprobar lo peligroso de la maniobra, le indica que continúe volando hasta que las condiciones meteorológicas mejoren. Joe quiere regresar cuanto antes a la base aérea para poder cenar con Bonny y le desobedece. Su avión tropieza con un árbol, se da varios golpes

contra el suelo y él muere. Kid está fumando un cigarrillo. Coge otro de su bolsillo y lo enciende con el que tiene en la boca. Las manos le tiemblan. Se lo pasa a Geoff. Es una forma de apoyarle. Sabe que está afectado por lo ocurrido.

3) El “Holandés” está muy disgustado por la muerte de Joe. Habla con Geoff e insiste en que no puede continuar en un negocio en el que a menudo mueren hombres. Él mira al suelo, cambia su cigarrillo de mano y lo apaga. Camina de un lugar a otro (autoadaptador), estira y encoge los dedos de su mano derecha (autoadaptador) y mete la izquierda en un bolsillo (adaptador de objeto). Coge su cajetilla, se pone un cigarrillo en la boca, la guarda en su bolsillo y deja allí su mano. Observamos cómo la mueve nerviosamente dentro del bolsillo. Pide cerillas al “Holandés”, enciende su cigarrillo y camina de un lado a otro (autoadaptador) con una de sus manos de nuevo en un bolsillo (adaptador de objeto). Pese a que trata de aparentar frialdad, todos estos gestos nos revelan su nerviosismo. La muerte de Joe le ha afectado.

4) Bonnie cree que el comportamiento insolente y frío de Geoff está relacionado con una relación amorosa fallida. Al preguntarle por qué la chica le dejó plantado él toca la caja de cerillas que sostiene entre las manos y la aprieta. Este gesto nos revela que está nervioso. Por tanto, Bonnie está en lo cierto.

5) Bonnie continúa haciéndole preguntas sobre la chica con la que estuvo. Quiere saber si tenía intención de formar una familia con ella. Cambia su cigarrillo de mano y se da la vuelta para coger un abridor. El asunto le pone nervioso.

6) Kid recibe a Geoff que acaba de regresar de recoger el correo. Geoff coge el cigarrillo que Kid acaba de encender y sostiene en la boca. A través de este gesto se expresa la confianza y empatía que existe entre ambos.

7) Kid no sabe que Killgallon comienza a trabajar en la misma compañía aérea que él. Entra en el bar después de un vuelo. Coge un cigarrillo, se lo pone en la boca y busca sus cerillas mientras se dispone a saludar al nuevo piloto. Al darse cuenta de que se trata de Killgallon, se queda paralizado. Su expresión es de ira extrema. Geoff, expectante, sujeta una caja de cerillas. En el momento en que Kid retira el cigarrillo de su boca, enciende una y se la acerca. Kid pone su mano sobre la de Geoff para retirársela y

permanece con ella así hasta que abandona el bar (heteroadaptador que le ayuda a serenarse). Este gesto nos muestra la preocupación de Geoff hacia Kid. Su objetivo es tranquilizarlo para que no actúe llevado por la ira y se perjudique a sí mismo.

8) Geoff ha hecho una prueba de visión a Kid y la ha pasado. Poco después, Kid se levanta, mete uno de sus pulgares en un bolsillo y mira al suelo. Toca el borde de un cenicero con su cigarrillo, le da vueltas entre sus dedos y lo acaricia. Reconoce que no puede leer los carteles y que se los ha aprendido de memoria. Apaga su cigarrillo, lo deja en el cenicero, mete la mano en el bolsillo, toca varias monedas (adaptador de objeto) y lanza una de ellas al aire. La forma de emplear el cigarrillo y los demás gestos expresan la tristeza y el dolor que le produce tener que dejar de volar.

9) Judy visita a Geoff en su despacho. Él se pone un cigarrillo en la boca y ella se lo enciende con una cerilla. Se expresa así la complicidad que existe entre ellos.

10) Killgallon entrega a Geoff el cheque de Hartwood. Ha conseguido recoger al herido de la mina y transportarlos a él, su padre y el médico. Geoff saca una cerilla de una caja y comienza a darle vueltas con los dedos índice y pulgar de sus manos. Le explica a Killgallon que está contratado y pone la cerilla en su boca. Estos adaptadores de objeto sugieren que no está satisfecho con su incorporación. Sólo le contrata porque cuenta con dos pilotos menos y le encargará los trabajos más arriesgados.

11) Geoff le ordena a Gent que transporte un cargamento de nitroglicerina hasta los pozos petrolíferos. Él se niega y se lo encarga entonces a Killgallon. Coge el cigarrillo que tiene en su boca, la abre y vuelve a colocarlo en ella. Esto nos traslada que está incómodo. No se siente bien encargando los trabajos más peligrosos a Killgallon.

12) Geoff está a punto de pilotar un avión en una noche de tormenta. Antes de salir, le pide a Bonnie una cerilla. Está a punto de encenderle el cigarrillo cuando apaga la cerilla y se da la vuelta. No quiere dejarle ir.

13) Kid se rompe el cuello y no puede moverse. Geoff le ayuda a fumar poniendo un cigarrillo en su boca y retirándolo cuando ha aspirado el humo. Este gesto refleja el

apoyo de Geoff hacia Kid. Se marcha con el cigarrillo en su boca y permanece apoyado en la puerta, bajo la lluvia pensativo. Sabe que Kid, su mejor amigo, va a morir.

### **7.3.2 Geoff Carter: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadaptadores**

#### **A) Adaptadores de objeto**

- Agarrar un poste de madera

1) Tras hablar con el “Holandés” Geoff entra en el bar. Mira al suelo, agarra un poste con la mano derecha, tira su cigarrillo al suelo y lo apaga con el pie izquierdo (adaptador de objeto). Ambos adaptadores nos trasladan su nerviosismo.

- Poner la mano sobre/alrededor de un vaso

1) Bonnie habla con Geoff sobre la chica con la que rompió porque le pidió que abandonara la aviación. Mira el vaso que sostiene y del que acaba de beber. Lo posa en la mesa, pone la mano sobre él y la mueve. Este adaptador nos hace ver que la ruptura todavía le sigue afectando.

2) Kid ha muerto. Bonnie y los aviadores escuchan la música que interpreta un guitarrista. Geoff está solo apoyado en la barra. Con su mano derecha rodea un vaso y lo acaricia con el pulgar mientras mira al suelo. De esta forma se expresa la tristeza que le produce la muerte de su amigo.

- Frotarse la boca con un pañuelo

1) Encarga a Killgallon una misión extremadamente peligrosa: transportar un cargamento de nitroglicerina hasta unos pozos petrolíferos. Los pilotos lo observan con atención cuando se dispone a despegar. Geoff se frota la boca con un pañuelo (nerviosismo).

- Tambolilear con los dedos sobre una superficie.

Habla con Killgallon que ha conseguido llegar a la zona de la mina donde debía recoger a un herido. Geoff le pregunta si podrá despegar con el peso extra que supone llevar al herido y a su padre. Al escuchar la respuesta de Killgallon, tamborilea con los dedos de su mano izquierda sobre una mesa (nerviosismo).

- Meterse las manos en los bolsillos

1) Bat Killgallon, el piloto que conducía el avión en el que se estrelló el hermano de Kid y saltó en paracaídas dejándolo morir, llega a Barranca. Va a trabajar en la compañía del “Holandés” y Geoff. Al percatarse de quién es, Les comienza a discutir con él y le amenaza. Geoff le interrumpe, mete las manos en los bolsillos (nerviosismo) y se dirige a Killgallon.

2) Geoff descubre que la esposa de Killgallon es la mujer con la que él mantuvo una relación. Tras saludarla, entra con Killgallon en su oficina. Mete las manos en los bolsillos, camina de un lugar a otro (autoadaptador), se frota la zona de la boca con la mano (autoadaptador) y se acaricia el cuello (autoadaptador). Todos estos gestos nos revelan su nerviosismo.

3) Kid insiste en saber si Geoff consentirá que Killgallon trabaje en su aerolínea. Geoff le explica que necesitan el dinero porque el “Holandés” está arruinado. Mete las manos en los bolsillos, se sienta en una mesa y pone la mano izquierda sobre su rodilla (autoadaptador). Estos manipuladores expresan su insatisfacción con la decisión que ha tomado.

4) Geoff ha tenido que prohibir volar a Kid porque su vista no es buena. Al salir Kid por la puerta, da un golpe a una silla, se acaricia la parte trasera de la cabeza (autoadaptador) y mete las manos en los bolsillos. Siente rabia y tristeza al ver cómo un hombre que lleva 22 años volando tiene que dejar la actividad que es el centro de su vida.

5) Judy va a ver a Geoff a su despacho. Al saludarse, él le da un beso y se mete las manos en los bolsillos (nerviosismo).

6) Les y otro piloto se pelean con Kid que ha estado bebiendo. Geoff los separa y, cuando Kid se ha ido, les explica que no volverá a volar nunca más. Al hacerlo, mete las manos en los bolsillos y mira al suelo con expresión de ira. Le produce rabia y tristeza que Kid tenga que dejar de volar.

7) Judy va a ver a Geoff a su oficina. Quiere saber por qué le encarga los trabajos más peligrosos a su marido y por qué los demás pilotos le desprecian. Le pide que se lo pregunte a su esposo y mete las manos en los bolsillos (lamenta que Judy sufra).

8) Bonnie se mete en la habitación de Geoff. Deja café preparándose en la cocina y se está dando un baño cuando él llega. Le pide que se marche y coge la cafetera para que se la lleve pero se quema y los dos se ríen. Judy les interrumpe. Cuando se va, Bonnie, apoyada en un mueble mira fijamente a Geoff que mete las manos en los bolsillos (nerviosismo).

## B) Autoadaptadores

- Frotarse el pecho

1) Tras la muerte de Joe, Geoff entra en la sala desde la que dirige a los pilotos. Como si nada hubiera sucedido, le pide a Sparks que indique a Les que cambie el correo de avión. Sin embargo, mientras lo hace, se lleva la mano derecha al pecho y se lo frota. Esto nos indica que está nervioso, que sí le ha afectado lo ocurrido.

- Frotarse las manos

1) Geoff está sentado al piano. Está a punto de comenzar a interpretar un tema cuando llega Bonnie. Ella le corrige una de las notas y él se frota las manos (incomodidad).

2) Kid le explica que el “Holandes” le enseñó el nuevo cartel y él se lo memorizó para que Geoff no tuviera que pasar un mal momento al tener que prohibirle volar. Geoff se levanta de la mesa en la que está sentado, se frota las manos, cruza los brazos y mira al suelo. Estos gestos expresan su tristeza y nerviosismo.

- Frotarse la boca con el pulgar

1) Mientras espera a saber si Killgallon ha conseguido despegar, Geoff se frota la boca con el pulgar y toca uno de los objetos que hay sobre la mesa (adaptador de objeto). Está nervioso.

- Llevarse la mano a la zona de la boca, acariciarla o frotarla

1) Geoff tiene su mano derecha dentro de un bolsillo. Se lleva la mano a la zona de la boca y se la acaricia. A continuación, mete ambas manos en los bolsillos. Sus gestos nos revelan que está nervioso.

2) Bonnie va al despacho de Geoff y le explica que se marcha. Él se lleva la mano a la boca (nerviosismo).

- Frotarse la frente

1) Geoff ha estado a punto de estrellarse probando un avión. Entra en su oficina y se frota la frente y las manos. Ambos autoadaptadores nos trasladan su nerviosismo.

### C) Heteroadaptadores

- Tocar a alguien en la cabeza

1) El “Holandés” está muy afectado por lo que le ha ocurrido a Joe. Explica a Geoff que no tiene sentido continuar con un negocio en el que a menudo mueren chicos. Al finalizar la conversación, le toca la cabeza y sale de la habitación en la que se encuentran. El objetivo de este heteroadaptador es consolarle, ofrecerle su apoyo.

- Tocar a alguien en el brazo

1) Geoff y otros pilotos están con Bonnie en una de las mesas. Piden algo de beber y el camarero trae dos filetes. Uno es para ella y el otro para Joe, que acaba de morir. Geoff

comienza a comérselo y Bonnie se ofende. Les pregunta si no recuerdan la muerte de Joe y comienzan a cantar. Ella le da una bofetada a Geoff y sale corriendo. Él la sigue y la zarandea pero al ver cómo llora le acaricia el brazo ligeramente para consolarla.

2) Se despide de Bonnie. La agarra por la parte superior de ambos brazos y la mira fijamente. Este heteroadaptador expresa el afecto que siente por ella.

- Dar a alguien palmadas en el hombro

1) Al bajar de su habitación, se encuentra con el doctor de Barranca. Desea saber por qué está en el bar-hotel del “Holandés” pero el doctor habla en español, un idioma que no conoce. Le da un par de palmadas en el hombro y se va. Es una forma de agradecerle su explicación y de que se detenga ya que no comprende nada de lo que dice.

- Poner a alguien las manos sobre los hombros

1) Geoff va a volar en una noche de fuerte tormenta. Bonnie está preocupada y disgustada. Le pone las manos en los hombros para tranquilizarla mientras hablan.

- Dar palmadas en la espalda

1) Bonnie está llorando y se aproxima a Kid que la abraza y le da palmadas en la espalda con el objetivo de consolarla.

### **7.3.3 Kid: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadpatadores**

A) Adaptadores de objeto

- Lanzar una moneda al aire

1) Entra en el bar tras la muerte de Joe. Lanza una moneda al aire, la recoge y la mete en su bolsillo.



2) Sale del bar lanzando una moneda. Sparks está en el porche hablando con Bonnie y le pide que le explique por qué le gusta volar. Mientras le responde, lanza la moneda de nuevo.

3) Geoff trata de que Bonnie coja el barco que ya ha zarpado para salir fuera de Barranca. Kid escucha su conversación apoyado en la barra mientras lanza su moneda al aire, la mueve y la acaricia entre sus dedos. ´

4) Killgallon está a punto de despegar en un avión en que transporta un cargamento de nitroglicerina. Kid lo observa y lanza su moneda.

5) Tex informa a Geoff y Kid de que Killgallon vuelve de realizar un trabajo. Kid lanza su moneda y Geoff trata de cogerla.

6) Geoff está despidiéndose de Bonnie y la besa en dos ocasiones. Kid los observa y permanece detrás de Bonnie. Cuando Geoff ha salido, apoya su mano en un poste de madera y lanza una moneda al aire.

- Acariciar una moneda y moverla entre los dedos

1) Bonnie pregunta a Kid por Geoff. Quiere saber si él también es un aviador. Kid le responde y le aconseja que no se interese por él.

- Meterse las manos en los bolsillos

1) Les y otro piloto se han peleado con Kid que está sufriendo porque debe dejar de volar. Geoff se lo explica a ambos y van a verlo. Al marcharse, Kid se queda sólo con Geoff. Mete las manos en los bolsillos y mira al suelo. A continuación, se rasca detrás de la oreja (autoadaptador). Sus gestos nos revelan que está nervioso.

2) Bonnie dispara el arma de Geoff sin querer y una de las balas entra en su hombro. Al darse cuenta de que cuentan con un piloto menos Kid mete las manos en los bolsillos (nerviosismo).

- Sujetar varias cuerdas y darles vueltas con el índice

1) La niebla se ha disipado. Le explica a Geoff que alguien debe salir con uno de los aviones mientras da vueltas a varias cuerdas. Se trata de un vuelo peligroso por lo que es el propio Geoff el que debe hacerlo. Está nervioso porque es su mejor amigo y teme que le suceda algo.

- Tamborilear con los dedos sobre un sombrero

1) Kid ha preparado uno de los aviones para realizar un trabajo. Le explica a Geoff que le ha sacado los asientos y pesa menos. Mientras lo hace, mete una de sus manos en un bolsillo (adaptador de objeto) y, a continuación, tamborilea con los dedos sobre el sombrero que sujeta (nerviosismo). Quiere volar con Geoff pero no se atreve a pedirselo directamente.

#### B) Autoadaptadores

- Frotarse las manos

1) Se acerca a la barra junto a Geoff y se frota la mano izquierda contra el cinturón (adaptador de objeto), frota una mano con otra (autoadaptador) y, finalmente, la izquierda contra su camisa a la altura del abdomen (adaptador de objeto). Está nervioso por lo que le ha ocurrido a Joe.

2) Geoff pierde el conocimiento mientras prueba un avión y casi se estrella. Bonnie y Kid lo observan desde abajo. Finalmente, consigue aterrizar. Kid suspira y se lleva la mano a la frente (nerviosismo).

### **7.3.4 Bonnie: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadaptadores**

#### A) Adaptadores de objeto

- Rodear / agarrar un poste

1) Bonnie explica que su padre también tenía un trabajo muy arriesgado: era trapealista. A continuación, rodea varios postes de madera con su brazo derecho, pregunta a Kid por Geoff y agarra uno de los postes con la mano. Estos gestos inciden en su actividad mental: está pensando en lo que une a su padre y Geoff Carter.

2) Geoff está probando un avión. Una de las piezas se despega, le golpea la cabeza y pierde el conocimiento. Bonnie, Kid, otros pilotos y el mecánico observan que el avión comienza a caer girando sobre sí mismo. Bonnie se agarra a un poste de madera (nerviosismo).

- Meterse una mano/las manos en el bolsillo

1) Bonnie debía haberse marchado de Barranca en un barco. Al encontrarla en el bar, Geoff pide a Kid que llame para que detengan el barco. Quiere que se vaya. Ella mete la mano derecha en el bolsillo, encoge los dedos de la izquierda (autoadaptador) y se muerde el labio inferior (autoadaptador). Está nerviosa.

2) Kid ha muerto y Geoff está muy triste. Sparks le entrega las pertenencias que Kid llevaba consigo en el último vuelo que realizó y sale del bar dando un portazo. Bonnie corre tras él pero, finalmente, se detiene, mete las manos en los bolsillos, coge su bolso y su cámara y los toca (adaptadores de objeto). Estos gestos nos trasladan su tristeza.

3) Bonnie ha ido a ver a Geoff para despedirse de él. Le pregunta si desea que se quede junto a él en Barranca pero, de pronto, se escucha a Tex que avisa por radio de que está despejado. Geoff se levanta con rapidez y le pide a Bonnie que llame a Sparks. Ella mete las manos en los bolsillos. Este gesto y su expresión facial expresan enfado.

- Tocar un bolso

1) Bonnie escucha cómo el “Holandés” le dice a Geoff que está loco por volar con la tormenta que está cayendo. Toca su bolso (nerviosismo) con expresión de disgusto.

2) Bonnie va a despedirse de Geoff. Toca el bolso que sostiene con rapidez, como si lo palpara, mientras titubea y baja la mirada. Finalmente, se lleva la mano a la frente (autoadaptador). Está muy nerviosa.

- Dar vueltas a una moneda

Geoff le propone lanzar una moneda al aire para decidir si se queda o no con él en Barranca. Si sale cara, se queda, si es cruz, se va. Sale cara pero ella se entristece y da vueltas a la moneda entre sus dedos (nerviosismo) mientras solloza.

## B) Autoadaptadores

- Llevarse la mano a la frente

1) Geoff le explica que todos están afectados por la muerte de Joe pero aparentan ignorarlo para seguir adelante. Ella se lleva la mano a la cabeza (fatalidad) mientras solloza.

2) Pregunta a Kid cómo soporta los momentos en los que Geoff se retrasa en su aterrizaje ya que puede ser una señal de que ha podido tener problemas con el avión. Él le explica que se vuelve loco. Ella se lleva la mano a la frente mientras solloza.

3) Bonnie se lamenta de no poder aceptar que Geoff pilote un avión en una noche de fuerte tormenta. Se lleva la mano a la frente y agarra sus muñecas con sus manos (autoadaptador).

4) Bonnie está muy preocupado por Geoff. No quiere que vuele porque hay tormenta. En un momento de desesperación, coge su arma y le apunta con ella. Al ser consciente de lo que está haciendo, solloza y se lleva la mano a la frente.

Este gesto expresa lo mismo en las cuatro ocasiones: nerviosismo y fatalidad.

- Entrelazar las manos

1) Bonnie interpreta en el piano el tema que se disponía a tocar Geoff. Su objetivo es conseguir una actitud receptiva por parte de él y demostrarle que es buena con la música. Nada más conocerla Geoff la menospreció al dar por hecho que era una simple corista y ella le replicó que tenía un número especial. Ahora se lo muestra. Al finalizar su interpretación entrelaza las manos y lo mira fijamente. Está expectante por saber cómo va a reaccionar.

2) Bonnie está con Geoff en su habitación. Judy llama a la puerta y le da las gracias por ayudarlo a superar los problemas con su marido. Geoff le permite hablar con él por radio. Bonnie, que pensaba que había algo más entre Geoff y Judy, se disculpa a través del humor mientras entrelaza las manos (culpabilidad).

- Tocar los dedos como si se contara

1) Geoff regresa tras recoger el correo. Al entrar en el bar, se encuentra a Bonnie, que debía haberse marchado de Barranca, desayunando. Se sorprende y le hace preguntas sobre el barco en el que debería de haber zarpado. Mientras las responde, mueve los dedos como si estuviera contando (nerviosismo).

- Encoger los dedos y tocar los de una mano con otra

1) Bonnie decide quedarse en Barranca en lugar de coger el barco que la lleve a Estados Unidos. Geoff parece enfadado porque se haya quedado. Mantienen una conversación y, cuando él se ha ido, comienza a sollozar. Encoge los dedos de ambas manos, los mira fijamente y toca los de una mano con otra (autoadaptador). Está nerviosa.

- Agarrar un brazo con una mano

1) Bonnie ha decidido quedarse en Barranca pero parece que a Geoff no le ha gustado la idea. Entra en el bar agarrando su brazo derecho con la mano izquierda (autoadaptador) y mirando fijamente a la mesa en la que están los pilotos. Su gesto nos revela incomodidad.

- Agarrar una mano con otra

1) Kid acaba de aterrizar y entra en el bar. No sabe que Killgallon está allí. Los pilotos y Bonnie lo miran expectantes ya que temen su reacción. Bonnie se agarra una mano con otra (nerviosismo).

2) Bonnie y Geoff duermen en habitaciones contiguas. Al enterarse, Geoff ordena al “Holandés” que la cambie. Ella está disgustada y habla con Kid. Agarra una de sus manos con otra y acaricia un pequeño trozo de madera (adaptador de objeto). Ambos revelan su tristeza y nerviosismo.

3) Bonnie y Kid observan el aterrizaje de Geoff que ha podido estrellarse. Ella agarra una mano con otra, las pone sobre el pecho y lo presiona (nerviosismo).

### **7.3.5 Objetos expresivos**

- La moneda de dos caras

La moneda que Kid está continuamente lanzando tiene dos caras (en lugar de una cara y una cruz). La emplea para conseguir volar con Geoff. Él no se lo permite y le sugiere echarlo a suertes. Finalmente, volará con Killgallon. Un pájaro choca contra su avión provocando la ruptura del cristal delantero. Kid se rompe el cuello y muere.

Es costumbre que, cuando alguno de los aviadores fallece, Sparks recoja las pertenencias que llevaba consigo durante el vuelo y sus compañeros se queden con las que elijan. Entre las de Kid está la moneda. Geoff la coge, la toca y le da vueltas. La moneda representa a Kid. Es una sinécdoque (la parte por el todo). Geoff la toca y la mira fijamente cuando Bonnie va a despedirse de él.

En los minutos finales, Bonnie le explica a Geoff que se va porque no le ha pedido que se quede. Él le propone echarlo a suertes: si sale cara, se queda, si es cruz, se va. Sale cara pero ella se entristece porque cree que el decidir lanzar la moneda demuestra su poco interés en ella. Mientras le da vueltas entre sus manos se percata de que tiene dos caras. Por tanto, Geoff propuso echarlo a suertes porque saldría cara. Su deseo es que se quede en Barranca con él. Por tanto, la quiere.

## **7.4 EL SUEÑO ETERNO**

### **7.4.1 Uso de los cigarrillos**

1) El general Sternwood le explica a Marlowe que lo han chantajeado en relación a su hija Carmen. La joven tiene problemas con las drogas, es promiscua, caprichosa e impulsiva. No es la primera vez que le extorsionan. El detective pregunta quién se encargó del caso anterior y le contesta que Sean Regan. Mientras hablan de ello, Marlowe da vueltas a un cigarrillo lentamente y lo acaricia con ambas manos. Poco después, descubrimos que conoce a Regan desde hace tiempo. Este adaptador de objeto nos revela que está pensando en él.

2) Bernie, un conocido de Marlowe del Departamento de Homicidios, va a verlo. Sabe que trabaja para Sternwood. El detective le hace creer que no ha comenzado a averiguar nada todavía. El policía le revela que uno de los coches de la familia está hundido en el mar con un hombre dentro. Marlowe le ofrece un cigarrillo pero no se lo enciende. Coge otro para él y lo acaricia mientras le da vueltas. De nuevo, refleja su proceso de pensamiento, su actividad mental. En este caso, trata de llegar a una conclusión sobre el hombre muerto.

3) Marlowe pregunta a Carmen Sternwood si Joe Brody fue el que asesinó al chófer de su familia, Owen Taylor. Al principio, la muchacha se hace la despistada pero, después, afirma que fue Brody. Marlowe, que estaba a punto de encender un cigarrillo de espaldas a ella, se da la vuelta bruscamente y se acerca. Saca el cigarrillo de su boca y empieza a darle vueltas y a acariciarlo. El gesto representa que está tanteando a Carmen. Continúa dándole vueltas al cigarrillo al presentarse un hombre en la casa inesperadamente. Ahora, desempeña la función más habitual de los adaptadores de objeto, calmar la ansiedad, los nervios.

4) Gracias a Marlowe, la policía detiene al hombre que asesinó a Joe Brody y se descubre que el chófer Owen Taylor fue el que acabó con la vida de Geiger. La otra hija del general Sternwood, Vivian, queda con el detective en un restaurante. Le agradece lo que ha hecho, le ofrece un cheque como pago por sus servicios y dice que da por concluido el caso. Al escuchar esto último, Marlowe, que estaba apagando una colilla se

detiene y la mira fijamente. Gesto y mirada nos trasladan su asombro y desconfianza (proceso de pensamiento).

5) Vivian introduce ahora otro tema: se siente atraída por él. Emplea una metáfora relacionada con los caballos para hablarle de cómo actúa ella con los hombres. Saca sus cigarrillos. Da golpecitos con uno en la mesa, se lo lleva a la boca y Marlowe se lo enciende. El detective juega con la cerilla que ha empleado para encenderlo dándole vueltas en su mano derecha. Se expresa así la atracción que hay entre ambos.

6) Marlowe ha descubierto que, por algún motivo relacionado con Eddie Mars, Vivian quiere que deje el caso. La mujer abre y cierra su bolso y lo frota para aliviar su ansiedad. Se lleva un cigarrillo a la boca y, sin llegar a posarlo en ella, lo apaga con una mano temblorosa y la mirada baja. Ambos gestos confirman la sospecha de Marlowe ya que reflejan la ansiedad y el miedo de Vivian.

7) Mars habla con Marlowe sobre el asunto de Geiger y Brody. Al igual que Vivian, considera que el caso está resuelto. También le explica que le molesta que Vivian frecuente su casa de apuestas. Mientras lo observa, Marlowe saca una caja de cerillas de su bolsillo y le da vueltas. Este adaptador de objeto representa lo que está haciendo con Mars: tantearlo.

8) Dos de los matones de Eddie Mars, Canino y Art, golpean a Marlowe y lo atan. Cuando recupera la conciencia, está en el salón de una casa con la señora Mars, que le da agua. Poco después entra Vivian. El detective le pide que le encienda un cigarrillo. Lo hace y se lo pasa. Él le da una calada y ella se lo sostiene. Marlowe habla de lo que le hará Canino cuando regrese y ella vuelve a ponerle el cigarrillo en la boca para que no hable. Le asusta pensar en su muerte. Él le pide que se lo retire y se besan. De nuevo, se expresa así la atracción entre ambos.

Consideramos que los cigarrillos son al mismo tiempo somatoadaptadores y adaptadores de objeto. Los clasificamos como somotoadaptadores porque son inherentes a los personajes hasta tal punto que los representan. Hawks era consciente de ello: en los primeros segundos de *El sueño eterno*, entre el logo de Warner Brothers y los nombres de los actores principales, aparece la silueta de Bogart encendiéndole un



cigarrillo a Bacall y después a sí mismo. Al final del filme ya no es necesario que los protagonistas los sostengan. En la esquina inferior izquierda de la pantalla, debajo de las letras que anuncian “The end”, encontramos un cenicero con dos cigarrillos encendidos a medio fumar. Son Bogart y Bacall. Se trata de una sinécdoque en que la parte (los cigarrillos) se toma por el todo (los personajes).

Se emplean como adaptadores de objeto porque la forma en que se manejan, se acarician o se frotan nos transmite información sobre los personajes.

#### **7.4.2 Philip Marlowe: otros somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadaptadores**

##### **A) Somatoadaptadores**

Al igual que en *Tener y no tener* Steve-Bogart lucía una gorra de marinero, Marlowe lleva un sombrero. Al ponérselo suele bajar el ala del mismo. Se trata de un somatoadaptador que caracteriza al personaje y también determina unos movimientos concretos. Por otro lado, y como el mismo Marlowe le muestra a Agnes, baja o sube el ala dependiendo de si es él mismo o interpreta un papel, trata de engañar.

El sombrero funciona como adaptador de objeto cuando deja a Carmen, que está semiinconsciente, en la cama. Se lo saca, lo toca y lo mira. Esta acción refleja su pensamiento. Nos permite deducir que tiene en mente a la muchacha.

Su gabardina es otro somatoadaptador. En una ocasión se utiliza como adaptador de objeto. Vivian sale de la casa de apuestas de Mars. Un hombre se aproxima a ella y se dispone a atracarla cuando Marlowe interviene. Lo desarma y comienza a frotarse la solapa de la gabardina. A continuación, le da un puñetazo. Este gesto le prepara para el momento en que se lo propina. Parece que está cogiendo fuerza, arrojo.

##### **B) Adaptadores de objeto**

- Sostener y acariciar un vaso.

1) Vivian queda con Marlowe en un restaurante. El detective se extraña de que la hija del general dé por concluido el caso para el que su padre le contrató. Mientras hablan, rodea un vaso con ambas manos. Sospecha que Vivian oculta algo y espera el momento en que poder preguntarle por qué está tan interesada en que abandone su investigación

2) Marlowe va a ver a Eddie Mars. Intuye que tiene relación con los chantajes y asesinatos que investiga. Mars le sirve un chupito. Mientras hablan, Marlowe da vueltas al pequeño recipiente. Está tanteando a Mars.

- Apoyar las manos en el respaldo de una silla

1) Bernie va a su despacho y le dice que sabe que trabaja para los Sternwood. El detective sonríe, agarra el respaldo de una silla con ambas manos y le contesta: “Gracias a ti”. Trata de disimular la sorpresa que le produce que su amigo policía conozca ese detalle

### C) Autoadaptadores

- El más utilizado por Marlowe es el de acariciarse la oreja con la mano derecha. Lo repite tantas veces (un total de 16) que se convierte en algo propio de su personaje, un gesto clave en la construcción del mismo que le aporta verosimilitud. Lo reproduce cuando hay algo que le parece significativo, trata de dar sentido a la información que maneja o descubre algo.

1) Durante su entrevista con el general Sternwood, el anciano explica que un año antes tuvo que pagar 5000 dólares a alguien llamado Joe Brody. Al escuchar este nombre Marlowe se lleva la mano a la oreja y exclama: “¡Um!”. Nos da a entender que Brody puede estar detrás del chantaje actual.

2) Lo hace de nuevo cuando Sternwood habla de Sean Reagan y comprendemos que este hombre también tiene importancia en el caso. Poco después, se confirma. Marlowe conoce a Sean porque estaba relacionado con el negocio de contrabando de alcohol en México.

3) El general critica a sus hijas. Se disculpa por parecer “un padre siniestro” y dice merecerse lo que le ocurre. Marlowe lo mira fijamente, con expresión seria y toca su oreja. Vuelve a hacerlo y se acerca al general. Da vueltas alrededor de él mientras repite el mismo movimiento. Reproduce su actividad mental: está pensando en lo que el anciano le dice.

4) El mayordomo le informa de que Vivian desea que vaya a verla. Se encuentran por primera vez. La joven está muy interesada en saber de qué han hablado él y su padre. Le pregunta qué piensa del general. Marlowe dice que le gusta y acaricia su oreja. Es extraño que Vivian tenga tanto interés en lo que él y Sternwood han tratado.

5) Trata de recabar información sobre Geiger en la librería de enfrente a la de éste. La dependienta, Dorothy Malone, le ayuda. Están hablando del asunto cuando se lleva la mano a la oreja, deja de hablar y le pide que se saque las gafas. El interés que tiene por Dorothy no está exclusivamente ligado a los datos que le puede proporcionar. Se siente atraído por ella.

6) Encuentra el cuerpo de Geiger tendido en el suelo, de lado, en el salón de su casa. Lo mueve, comprueba su estado y se toca la oreja mientras observa a Carmen, que está drogada. El gesto refleja que está reconstruyendo los hechos, trata de intuir qué es lo que ha podido ocurrir.

7) Busca entre los documentos de la casa. Encuentra una libreta con nombres y combinaciones de letras y repite el gesto. Se trata de un objeto que puede arrojar luz sobre el caso.

8) Bernie, del Departamento de Homicidios, se presenta en su despacho a las dos de la madrugada. Le pregunta qué hace y, mientras responde, se acaricia la oreja. Continúa pensando en todo lo que ha ocurrido: asesinato, huida de dos coches, etc... Refleja su actividad mental.

9) Vivian va a verle. Hablan de Owen Taylor, el chofer que apareció muerto. Marlowe repite el gesto al afirmar que uno de sus compañeros de la fiscalía sabía más que él

sobre el asunto y que el muerto quería casarse con la hermana de Vivian, Carmen. Son datos que le hacen desconfiar de las hermanas Sternwood.

10) Vuelve a la librería de Geiger y, esta vez, le hace creer a Agnes, la supuesta dependienta, que él forma parte de los negocios de Geiger. Una puerta se abre tras ellos y se ve a dos hombres, un joven y un anciano, que vacían una habitación. Se lleva la mano a la oreja, lo que nos indica que es una pista importante para su investigación.

11) Entra en casa de Geiger con Marta. La joven parece buscar algo. La observa y repite el gesto.

12) Vivian lo telefonea y le dice que la mujer que les chantajeó no la ha llamado de nuevo como prometió. Se lleva la mano a la oreja y camina. De pronto, se da la vuelta bruscamente, mira el teléfono, coge su gorro y sale de su despacho. Parece que ha descubierto algo.

13) Joe Brody y Agnes son los que chantajen a los Sternwood. Un hombre asesina a Joe y Marlowe corre detrás de él. Consigue atraparlo y van hasta casa de Geiger. Sobre la cama de una de las habitaciones, yace el cuerpo muerto de Geiger que había desaparecido. Marlowe se sorprende al verlo, se frota la oreja y telefonea a su amigo Bernie.

14) Vivian le dice que se podrían haber divertido mucho si él no fuera detective y se marcha. Marlowe se queda mirándola, se frota la oreja y decide hacer una llamada a Eddie Mars. Con estas palabras la joven le confirma sus sospechas de que está relacionada con el caso que investiga.

15) Bernie llama a Marlowe para que se acerque a su despacho. Cuando se encuentran, le explica que el fiscal quiere que abandone el caso de los Sternwood. El detective separa su chaqueta, mete la mano izquierda en un bolsillo del pantalón y se frota la oreja derecha mientras da vueltas.

16) Marlowe está sentado en la barra de un bar. Mueve unas monedas y se frota la oreja con expresión pensativa. Se levanta y llama por teléfono a casa de los Sternwood. Quiere contactar con el general pero recibe una excusa del mayordomo.

Es tan propio del detective este toque de oreja como la postura que exhibe habitualmente. Consiste en colocar los brazos en jarras con las manos apoyadas en el cinturón introduciendo los pulgares en el pantalón. Hay ocasiones en las que emplea únicamente una extremidad. También suele meterse las manos en los bolsillos.

- Tocarse la nariz. Morris denomina este gesto “toque nasal”. Considera que es un desliz gestual que:

(...) Se realiza siempre que hay contradicción entre el pensamiento oculto y la apariencia externa. Puede tratarse de una mentira o no. En el cerebro del individuo existe algo que, por las razones que sea, no puede o no quiere que aparezca verbalmente en su mensaje (Morris, 1980: 110 y 111).

Aquí el toque nasal no funciona como un desliz gestual. Transmite distintos significados dependiendo del contexto:

1) Marlowe y Bernie se acercan hasta el lugar en el que el coche de los Sternwood cayó al mar con un hombre dentro. Se trata de Owen Taylor, chófer de la familia. Bernie le explica a Marlowe que varios chóferes perdieron su trabajo por culpa de Carmen y éste se rasca la nariz y dice: “¡Um!”. Se trata de un dato significativo, ha descubierto algo.

2) Marlowe da vueltas por su despacho. Chasquea los dedos, se rasca la nariz, vuelve a chasquearlos y mira su reloj. Se escucha el sonido de una sirena, se acerca a la ventana y comienza a mover con rapidez los dedos de su mano derecha. Suena el teléfono y descubrimos que esperaba una llamada de Vivian. Junto a otras categorías no verbales nos transmite la ansiedad e impaciencia del detective.

3) Joe Brody le asegura a Marlowe que dejó inconsciente a Owen Taylor pero no lo mató. El detective, que pasea alrededor de él, se toca la nariz y le pregunta cómo puede

esperar que se crea esa historia. Antes de dirigirse a Brody de nuevo, piensa qué va a decirle.

- Las yemas de los dedos de ambas manos se tocan.

1) Marlowe está sentado escuchando la explicación de Vivian sobre el último chantaje relacionado con su hermana Carmen. Vivian está preocupada. Han de pagar 5000 dólares. La mira fijamente con expresión severa y, con las manos abiertas de forma que las yemas de los dedos de ambas se tocan, le pregunta si hay algún motivo real para pagar esa suma. Duda que Vivian le diga toda la verdad.

- Frotarse las manos.

1) Marlowe paga a Agnes 200 dólares para que le informe de dónde están Sean Reagan y la mujer de Eddie Mars. Ella afirma haberlos visto dirigiéndose a un taller de coches robados en la frontera con México. El detective va hasta allí y llama a un viejo portón con la excusa de que se le ha pinchado un rueda. Le mandan dirigirse a otro lugar. Se frota las manos y comienza a dar golpes con el pie en el portón. Al igual que ocurría cuando se frotaba la solapa de la gabardina antes de dar un puñetazo al atracador, este autoadaptador parece darle fuerzas, prepararle para la acción que va a ejecutar.

- Mover el pulgar

1) Marlowe espera a Mars en casa de Geiger y, cuando el gángster entra, le apunta con un arma. La sostiene con la mano derecha que le tiembla casi al final de su conversación, cuando Mars está a punto de levantarse para salir fuera de la casa. Mientras le apunta, su brazo izquierdo permanece pegado a su cuerpo y su mano está extendida. Hay varias ocasiones en que su pulgar se mueve de forma casi espasmódica, en un gesto involuntario que parece no poder controlar. Esto nos revela que, pese a sus palabras, está extremadamente nervioso.

- Dar golpes con una mano cerrada o semiabierta sobre la otra.

1) Carmen se cuela en el despacho de Marlowe y comienza a flirtear con él. El detective quiere saber cómo ha conseguido entrar. La mira fijamente y con la mano izquierda rodea su puño derecho. A continuación, abre ligeramente la mano derecha y da golpes con ella sobre la izquierda. Este gesto nos sugiere que al detective le disgusta Carmen.

#### **7.4.3 Vivian Sternwood: otros somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadaptadores**

##### **A) Somatoadaptadores**

No hemos encontrado ningún somatoadaptador que caracterice a este personaje.

##### **B) Adaptadores de objeto**

- Sostener un vaso

1) Marlowe va a verla. Ella desea saber si podría resolver el caso que su padre le ha encomendado y le hace una advertencia: hay que molestar al anciano lo menos posible. Con ambas manos abiertas, sostiene un vaso de forma que los pulgares quedan en la parte superior del mismo y el resto de sus dedos en la inferior, tocándose ligeramente con las yemas. Después habla de Sean Regan y de cómo a su padre le ha dolido su desaparición. Se sienta al borde de una ventana, baja la mirada y acaricia el borde del vaso con el índice y el pulgar izquierdos. El interés de Vivian porque no se moleste a su padre es extraño al igual que su expresión y gestos al hablar de Regan. El adaptador junto a otros elementos no verbales nos llama la atención sobre este aspecto. Más adelante descubrimos que Vivian está relacionada directamente con el caso que investiga Marlowe.

2) Vivian queda con Marlowe en un restaurante. Flirtea con él mientras rodea un vaso con ambas manos y acaricia el borde del mismo.

3) Marlowe pregunta a Vivian si aparenta estar interesada en él para que abandone el caso. La expresión alegre de Vivian cambia a una mezcla de miedo y sorpresa. Se dispone a beber de su vaso y, cuando Marlowe menciona a Eddie Mars, lo baja sin

llegar a probar la bebida que contiene. Lo posa en la mesa bruscamente mientras el miedo se intensifica en su cara. Lo acaricia con la mano derecha. Parece que Vivian trata de distraer a Marlowe y que se trae algo entre manos con Mars.

- Jugar con las asas de un bolso

a) Marlowe lleva a Vivian a casa tras librarla del hombre que trató de atracarla. Ella enreda y desenreda sus dedos de las asas de su bolso. Él observa este adaptador de objeto que expresa su intranquilidad. Poco después, Marlowe menciona a Eddie Mars y vuelve a realizar este movimiento.

- Frotar un guante

1) Le cuenta al detective que una mujer llamó para chantajear a su familia. Mientras lo hace, agarra uno de sus guantes con ambas manos y lo frota. Al mismo tiempo, baja la mirada de vez en cuando y se rasca una rodilla. Poco después, comienza a estirar cada uno de los dedos del guante. Trata de aliviar su angustia.

- Apoyar las manos en el respaldo de una silla

1) Marlowe ha conseguido deshacerse de Eddie Mars. Le obliga a salir de la casa en la que se encontraban y, nada más poner un pie fuera, sus matones le acribillan a balazos creyendo que se trata del detective. Marlowe llama por teléfono a su amigo Bernie. Vivian le mira fijamente con expresión de miedo y se agarra al respaldo de una silla. Al igual que antes, su objetivo al emplear este adaptador es dar salida a su ansiedad.

C) Autoadaptadores

- Una mano agarra a la otra (en ocasiones el gesto se combina con un pulgar por encima de otro)

1) Marlowe le planta cara a Vivian y le recrimina que trate de sonsacarle información. Ella se levanta y camina agarrándose una mano con otra. Él le pregunta de qué tiene miedo y ella desvía la mirada hacia la derecha.



2) Marlowe le da a entender que Carmen le ha contado algo sobre Sean Reagan. Cuando el detective sale de la habitación, agarra de nuevo sus manos y mantiene la expresión de miedo. Casi al final del filme, descubrimos que Carmen ha matado a Regan y Vivian trata de protegerla.

3) Le entrega a Marlowe la foto de Carmen que le llegó esa mañana. Se trata de otro chantaje. Agarra su mano derecha con la izquierda y explica que le han pedido 5000 dólares por el negativo.

4) Marlowe ha descubierto que esconde un asunto relacionado con Eddie Mars. Con la mirada baja, se agarra una mano con otra.

5) Vivian canta una canción junto a varios músicos en uno de los salones de la casa de apuestas de Eddie Mars. Mientras lo hace, agarra una de sus manos con la otra.

6) Vivian corta las cuerdas que Canino y otro matón han puesto a Marlowe para que no pueda escapar. El detective le hace varias preguntas y ella le responde con una mano agarrando a la otra y un pulgar por encima del otro. Marlowe mantiene las manos en la misma posición.

7) Canino apunta a Vivian con un arma y la saca fuera de la casa. Ella camina con expresión de miedo y una mano agarrando a la otra mientras un pulgar está por encima de otro.

8) Marlowe y Vivian van a la casa de Geiger. Al entrar Vivian se agarra una mano con otra y tiene un pulgar por encima de otro.

Exhibe este autoadaptador en situaciones de tensión (Marlowe le habla de Reagan o Mars, visitan la casa de Geiger) o peligro (Canino inmoviliza al detective o la apunta con un arma) relacionadas con la desaparición de Regan, la muerte de Geiger y Taylor y el chantaje a su familia. Nos indica, por tanto, que está nerviosa.

D) Heteroadaptadores

1) Vivian ha cortado las cuerdas que ataban a Marlowe. Están pensando qué hacer cuando Canino y otro de los matones de Eddie Mars, Art, llegan inesperadamente. Marlowe avisa a Vivian de que la va a dejar en una situación difícil. Ella le transmite que no debe preocuparse y le da ánimos agarrándole de las manos. Él se las aprieta con fuerza mientras le pregunta cómo puede salir de la casa y le dice qué hacer para despistar a Canino y Art. A través de este heteroadaptador se transmite al mismo tiempo la cercanía que existe entre ambos y la tensión del momento.

2) Marlowe y Vivian han conseguido librarse de los matones de Eddie Mars y se dirigen de nuevo a Los Ángeles. El detective quiere enfrentarse a Mars. Vivian le pregunta por qué va a hacerlo y él le responde que porque la quiere, igual que ella hizo antes. Ella le agarra por un brazo para expresarle su afecto.

#### **7.4.4 Uso significativo de manipuladores por parte de otros personajes**

Merece la pena destacar el uso de los manipuladores que muestran otros dos personajes: Carmen Sternwood y Dorothy Malone.

##### **7.4.4.1 Carmen Sternwood**

###### **A) Autoadaptadores**

En Carmen Sternwood llama especialmente la atención un autoadaptador que consiste en meterse la punta del pulgar en la boca. Lo hace en cinco ocasiones:

1) Marlowe llega a casa de los Sternwood. Se dispone a ver al general cuando Carmen baja las escaleras, se sitúa frente a él e introduce la punta de su pulgar en la boca.

2) Marlowe vuelve a casa de Geiger. Descubre a Carmen, que está escondida detrás de un seto. La muchacha pregunta quién es y él se presenta con el nombre que ella misma le puso la noche anterior, cuando estaba totalmente drogada. Sonríe y se lleva el pulgar izquierdo a la boca. Parece flirtear con él.

3) El detective le pregunta qué recuerda de la noche anterior y ella miente. Al hacerlo, pasa de frotar una mano con otra a introducir el pulgar derecho en la boca.

4) Marlowe quita a Carmen la pistola con la que apunta a Joe Brody y obliga al delincuente a que le entregue la foto de la joven. Ella se acerca a Marlowe para pedirle ambos objetos. Él se niega a entregárselos y ella, sonriendo, se lleva el pulgar a la boca. Marlowe se lo quita.

5) Se introduce en el despacho de Marlowe. Cuando el detective llega, flirtea con él y se lleva el pulgar a la boca.

Este gesto que Carmen exhibe nada más entrar en escena ilustra claramente por qué Morris se refería a los autoadaptadores como “gestos reliquia”. Es habitual que los niños se metan el pulgar en la boca y lo chupen, algo que sus padres les piden que dejen de hacer a medida que crecen. Nos choca ver a un adulto reproduciendo este gesto porque es propio de los niños.

Reproduce únicamente una parte del autoadaptador: no llega a meterse el dedo entero en la boca sino que, únicamente, introduce la punta. Sin embargo, resulta incómodo para los que la rodean. Su padre, el general Sternwood, se queja de que lo haga y Marlowe le grita: “¡Deja de morderte el pulgar!” y, bruscamente, le quita el dedo de la boca.

Los psicoanalistas critican los autoadaptadores precisamente por casos como éste, que aparecen en formas extremas. Hawks lo emplea para sugerir el desequilibrio que caracteriza a Carmen: mujer promiscua, impulsiva y caprichosa que es capaz de matar a un hombre que la rechaza.

Otros dos autoadaptadores empleados por este personaje son frotar una mano con otra y entrelazar los dedos.

- Frotar una mano con la otra

1) Marlowe mete a Carmen en la casa de Geiger y ésta, con una expresión de desconcierto que va dando paso a otra de miedo y asco, se frota la mano derecha contra

la izquierda mientras sostiene su bolso. Parece que los recuerdos de la noche anterior le vienen a la mente y le provocan angustia.

- Entrelazar los dedos

1) Carmen responde a las preguntas de Marlowe e intenta flirtear con él. Mientras lo hace, está reclinada en un sillón y entrelaza sus dedos pulgares e índices.

B) Adaptadores de objeto

- Dar vueltas a un sombrero

1) Carmen se introduce en el despacho de Marlowe. Él entra y deja su sombrero sobre el sillón en el que ella está sentada. Lo coge y comienza a darle vueltas agarrándolo con ambas manos por el ala mientras le lanza una mirada provocadora. Ambos, gesto y mirada, revelan su intención de flirtear con Marlowe. Parece querer hacerle al detective lo que le hace al sombrero.

#### **7.4.4.2 Dorothy Malone**

De este personaje destacamos únicamente un adaptador de objeto: el lápiz que sostiene mientras habla con el detective Marlowe. La forma en que lo toca reproduce su proceso de pensamiento (le está dando vueltas a lo que el detective le cuenta) y también nos sugiere que flirtea con él.

### **7.5 RÍO ROJO**

#### **7.5.1 Uso de los cigarrillos**

1) Se presenta a Thomas Dunson y Matthew Garth catorce años después de que pusieran en marcha el rancho Río Rojo. Matt chupa una hierba y lía un cigarrillo con expresión pensativa mientras Tom afirma que está arruinado. Deciden llevar el ganado hasta donde está el auténtico Río Rojo para solucionar el problema. Matt lía un

cigarrillo, se lo pasa a Tom y le da fuego. De esta forma se expresa el apoyo del joven hacia Dunson y la relación de cooperación que existe entre ellos.

2) Tom, Matt, Nadine Groot y sus hombres están a punto de partir hacia Missouri con el ganado. Matt está sobre su caballo fumando. Antes de dar a los hombres la señal de salida, tira su cigarrillo al suelo enérgicamente. Este acto da énfasis a la idea de que acaba una etapa y comienza otra (metáfora).

3) Los *cowboys* conducen el ganado. Tom y Matt los observan. El primero le explica al segundo que la mayoría cree que no acabarán el viaje. Matt le dice que pueden estar equivocados y le pasa a Tom el cigarrillo que acaba de encender. De nuevo, este acto expresa apoyo.

4) Matt, Cherry, Dan y otro vaquero están sentados. Llega Groot, se apoya en la rodilla de Matt con un papelito de liar tabaco entre sus manos y éste le coloca la mezcla de tabaco en él (empatía). Valence propone desviarse del camino. Ha escuchado que en Abilene (Kansas) hay un ferrocarril, por lo que no merece la pena arriesgarse a llegar hasta Missouri. Este será el problema principal entre Dunson y sus hombres que derivará en el enfrentamiento con ellos y con Matt.

5) Dan habla con Matt y Tom de lo inquieto que está el ganado y de lo que hará si llegan a Missouri. Matt da una calada a un cigarrillo y se lo pasa a Tom (empatía). Groot se lía un cigarrillo. Poco después, debido a un fuerte ruido provocado por Bunk, el ganado sale en estampida y Dan muere.

6) Uno de los amigos de Dan, se queda fumando un cigarillo apoyado en una roca que está junto a su cuerpo muerto.

7) Tom acaba con la vida de un hombre que no acepta continuar hasta Missouri. Otros tres se escapan por la noche. Ordena a Cherry que los busque y los traiga de vuelta. En el momento en que regresa con dos de ellos, Matt y Tom se miran. El primero fuma un cigarrillo, lo agarra y mira fijamente a Cherry. Sabe que algo grave está a punto de suceder.

8) Matt se enfrenta a Tom porque éste quiere colgar a los hombres que huyeron. Deja a Tom y, acompañado de los demás hombres, se dirige a Abilene con el ganado. Llegan a la ciudad. Tom les persigue para vengarse. Ha jurado matar a Matt. Éste le espera fumando un cigarrillo.

### **7.5.2 Thomas Dunson: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadaptadores**

#### **A) Somatoadaptadores**

No hemos encontrado ningún somatoadaptador que caracterice a Tom.

#### **B) Adaptadores de objeto**

- Dar golpecitos con el puño cerrado contra una superficie.

1) Uno de los vaqueros, Bunk, provoca la estampida del ganado al robar azúcar. Dunson quiere castigarlo pegándole con un látigo. Bunk no se da la vuelta y está dispuesto a golpearle en los ojos, lo que le dejaría ciego. Para evitarlo, Matt dispara su revólver. Dunson parece convencido de su actuación: afirma no haber dudado y continúa dando órdenes a los hombres. Sin embargo, se aleja del grupo frotándose la mano con la que agarró el látigo contra la cadera. Groot le explica que se ha equivocado y comienza a dar golpecitos con esa misma mano cerrada contra un carro. Es un adaptador de objeto que contradice sus palabras ya que revela nerviosismo y miedo. Efectivamente, tiene razones para estar asustado. Este hecho hace que sus hombres comiencen a perderle el respeto.

#### **C) Autoadaptadores**

- Rascarse la nariz

1) Antes de partir hacia Missouri Tom mira a su alrededor. Va a dejar el rancho que tanto trabajo le costó construir para llevar sus reses a un lugar en el que poder hacer

negocio. Se toca la nariz e indica a Matt que dé la orden de salida. Este gesto revela duda e intranquilidad.

### **7.5.3 Matthew Garth: somatoadaptadores, adaptadores de objeto, autoadaptadores y heteroadaptadores**

#### **A) Somatoadaptadores**

Los somatoadaptadores que caracterizan a Matt son su sombrero y su pistola.

#### **B) Adaptadores de objeto**

- Dar vueltas a un sombrero

1) Matt habla con Groot sobre la preocupación de Tom por el ganado y el sacrificio que ha hecho para reunirlo. Mientras lo hace, toca su sombrero, se lo saca, le da vueltas con la mano derecha, camina y baja la mirada. Apoya su mano en el cinturón agarrándolo con el dedo pulgar. Mira el sombrero y continúa dándole vueltas. Frente al intercambio de cigarrillos con Tom, que expresaba la afinidad que existe entre ambos, este manipulador y los demás elementos kinésicos que lo acompañan reflejan las dudas y el miedo de Matt hacia Tom. De esta forma, se sugiere la ambivalencia de su relación. Por un lado, Matt quiere a Dunson, que ha sido como un padre para él pero, por el otro, teme su obstinación y despotismo.

#### **C) Autoadaptadores**

- Rascarse la nariz

1) Tom acepta que Cherry Valence, un gran pistolero, viaje con ellos hasta Río Rojo. Matt, que también es muy bueno con el revólver, no quiere competencia y se opone. Cherry le pide a Matt que le deje ver su arma y, antes de entregársela, sonríe irónicamente y se rasca la nariz (intranquilidad). Cherry le deja ver la suya y, poco después, comienzan a disparar a una lata. Parece que ambos se enfrentarán en cualquier momento.

2) Cherry le dice a Matt que enfrentarse a Dunson implicaría pelearse también con él. Matt ladea la cabeza hacia la derecha y, lentamente, recorre su nariz de arriba abajo (reflexión) con el dedo índice mientras le insinúa que, si se peleara con Dunson, seguramente moriría por lo que ya no tendría que vérselas con nadie más.

Este gesto que reproducen Dunson y Garth revela la cercanía que existe entre los personajes pese a las grandes diferencias de carácter de ambos. Tom es autoritario y déspota mientras que Garth es comprensivo y justo.

#### **7.5.4 Objetos expresivos**

- La pulsera

El objeto expresivo más importante que se emplea en *Río Rojo* es una pulsera. Durante los primeros minutos del filme, Dunson se despide de Fen, su novia. Se niega a que le acompañe porque considera que el viaje que hará es peligroso. Se encontrará con ella una vez que se haya asentado y comience a criar ganado. Al despedirse, le entrega una pulsera que perteneció a su madre. Desde entonces, este objeto se identifica con Fen y con el amor que Dunson siente por ella.

Unas horas después de partir, Tom observa que una gran cantidad de humo se extiende por la zona en la que dejó a su novia. Los indios han atacado el lugar. Esa misma noche, se encuentran con ellos. Tras luchar cuerpo a cuerpo con uno y matarlo, descubre que lleva la pulsera. Su novia, por tanto, está muerta.

Catorce años después, Tom ha conseguido levantar un gran rancho (10.000 cabezas de ganado) pero la guerra provoca su ruina. Deciden partir hacia Missouri para solucionar la situación. Matt le pasa un cigarrillo a Tom y, mientras se lo enciende, agarra su muñeca. Lleva puesta la pulsera que le había entregado a su novia. Por tanto, Matt es muy importante para Tom.

Tom y Matt se enfrentan y el primero promete acabar con la vida del segundo. Mientras lo persigue se detiene a descansar en un lugar en el que acampa una diligencia. La mujer



de la que Matt se ha enamorado, Tess Millay, se dirige a Tom. Lleva puesta la pulsera. Tess es para Matt lo que Fen fue para Tom.

## **7.6 HATARI!**

### **7.6.1 Uso de los cigarrillos**

1) Un rinoceronte hiere al “Indio” al clavarle su cuerno en una pierna. El jefe del grupo de cazadores, Sean Mercer, llama al hospital para avisar de su llegada. Junto a él está Kurt, que se siente responsable del accidente porque conducía el coche en que viajaba el herido. Coge un cigarrillo y comienza a darle vueltas con ambas manos rápidamente mientras observa al “Indio”. Lo utiliza para calmar su ansiedad. Sean Mercer se lo quita y también lo utiliza para lo mismo. Le da vueltas, lo coge con la mano derecha y se da golpecitos con él en la mano izquierda. Sean repite el mismo movimiento poco después, mientras está en el hospital esperando a que el médico les dé noticias sobre el estado de salud de el “Indio”.

2) Pockets se acerca a hablar con Dallas. Está bebiendo una cerveza y sostiene la botella con ambas manos. Dallas le dice que le gusta cómo viven y él comienza a acariciar la parte superior de la botella con el índice derecho (está pensando en lo que ha dicho). Poco después, habla de Sean. Le gusta el jefe de los cazadores. Pockets deja su botella sobre la mesa, saca su cajetilla, toma de ella un cigarrillo y Dallas se lo coge. Él se hace con otro. Ambos les dan vueltas y los acarician mientras él le cuenta la historia de Sean y ella le pide consejo. Revelan la cercanía y empatía que existe entre ambos.

3) Dallas no quiere ir al salón en el que Brandy, Luis y Kurt se divierten mientras beben algo. Se siente como una extraña en el grupo, pues apenas los conoce. Después de hablar con Pockets, ambos entran. Luis saca un cigarrillo y Dallas lo coge. Kurt toca el piano pero no sabe interpretar el tema. Dallas se sienta y lo interpreta. Pockets le acompaña con su harmónica. A través de estos dos elementos (música y cigarrillos) se expresa la integración de Dallas en el grupo.

4) Kurt sale de casa fumando un cigarrillo. Se detiene de repente y deja de fumar. Observa cómo Brandy y Chips se divierten mientras duchan a una hiena. Sean se da

cuenta de que le ocurre algo. Mientras le explica que siente algo por Brandy, sostiene un cigarrillo y frota el pulgar con el resto de sus dedos.

### **7.6.2 Uso significativo de manipuladores por parte de otros personajes**

Los protagonistas de este filme no emplean manipuladores de forma que merezca destacarse. Sí lo hacen otros personajes como Pockets, Kurt o el “Indio”.

#### **7.6.2.1 Pockets**

##### **A) Adaptadores de objeto**

- Sostener y frotar un sombrero

1) El grupo de cazadores está en el hospital. No saben cómo se encuentra el “Indio”. Pockets agarra su sombrero con ambas manos y lo frota. Es una forma de mostrarnos su nerviosismo.

2) Pockets va a la habitación de Dallas. Está sentada en su cama a oscuras. Él sabe que algo no marcha bien. Dallas cree que Sean no está enamorado de ella. Pockets sostiene su sombrero con ambas manos, lo frota y mira al suelo. Así se expresa el disgusto y la impotencia que le produce la pena de Dallas.

- Mover un vaso

1) Continúan pendientes del “Indio” pero ahora están en un bar. Pockets, sentado en un taburete, mira al suelo y mueve un vaso entre sus manos. Nos transmite la ansiedad que le produce esperar para conocer el estado de salud de su amigo.

#### **7.6.2.2 El “Indio”**

##### **A) Adaptadores de objeto**

- Mover un vaso

1) Su herida mejora y vuelve a casa con sus compañeros. Habla con Sean sobre lo que ha ocurrido mientras ha estado fuera. En su mano izquierda, sostiene un vaso. Pregunta a Sean qué harán con el rinoceronte. Al hacerlo, coge el vaso entre sus manos, lo mira y le da vueltas. Un rinoceronte provocó la muerte de un joven belga, del padre de Brandy y casi la suya propia.

### **7.6.2.3 Kurt**

#### **A) Autoadaptadores**

- Tocarse la oreja

1) Va a buscar a Brandy a su habitación para informarle de que el “Indio” está herido. Ella le pide que le suba la cremallera del vestido. Después de hacerlo, se queda mirándola fijamente con la cabeza ladeada y se toca la oreja con la mano derecha. Parece que está dándose cuenta de algo. Después, sabremos que se siente atraído por ella y que fue consciente de ello en ese momento.

2) Kurt habla con Sean sobre lo que hará ahora que han terminado de coger todos los animales que los zoos les habían solicitado. Al preguntarle por Dallas, se toca la oreja con la mano derecha y mira al suelo. Sabe que a Sean no le gusta hablar de sentimientos y le resulta difícil introducir el tema.

### **7.6.3 Objetos expresivos**

- La cajetilla

1) Luis pregunta quién tiene un cigarrillo. Sean le lanza una cajetilla pero un joven que se acerca a ellos la coge. Luis le mira con expresión de ira, el joven se la ofrece y éste se la quita de las manos bruscamente. El joven sabe que el “Indio” está herido y podría fallecer. Pide su puesto de trabajo. Los miembros del grupo se indignan, especialmente Kurt, que le da un puñetazo y lo tira al suelo. El hecho de atrapar una cajetilla que no

era para él, es una metáfora de sus intenciones. Trata de conseguir un trabajo que ya desempeña otro.

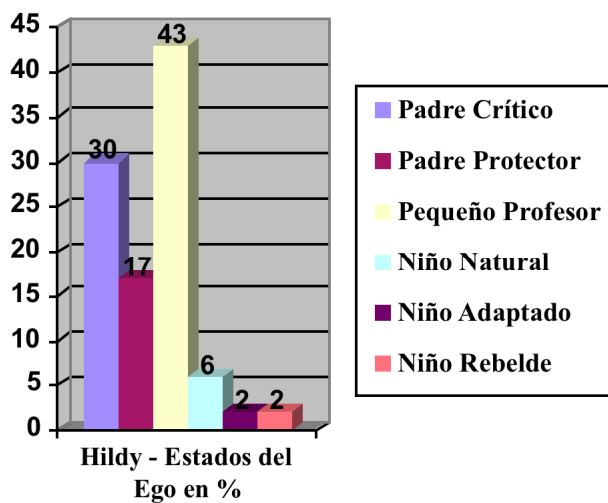
## 8. RESULTADOS DE LOS PERSONAJES

### 8.1 RESULTADOS EN ESTADOS DEL EGO, TRANSACCIONES Y JUEGOS

#### 8.1.1 *Luna Nueva*

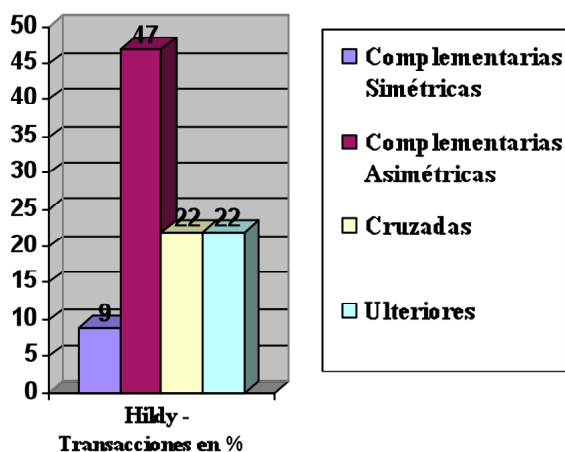
##### Hildy Johnson

Si contamos las líneas de los diálogos analizados en las que Hildy se manifiesta desde uno u otro Estado del Ego y las transformamos en porcentajes, obtenemos el siguiente resultado:



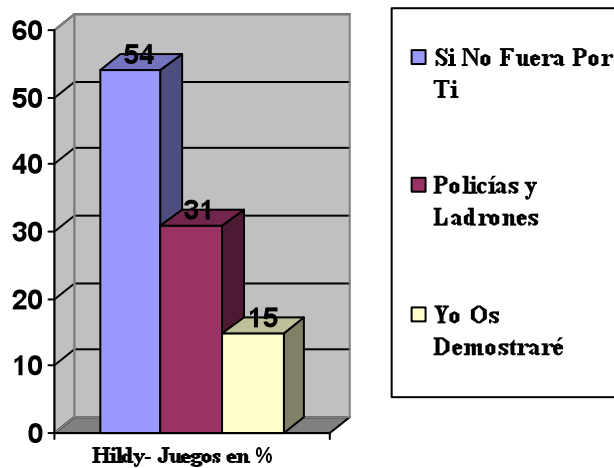
Hildy actúa sobre todo desde el Pequeño Profesor (el Adulto en el Niño) y el P en su versión crítica. Está acostumbrada a manejar a las personas, fingir si la situación lo requiere (como le vemos hacer con el alcalde y el *sheriff*) y llevar las riendas (dar órdenes e indicar qué hacer a otros). Apenas utiliza el NN, el NA o el NR. No le gusta hablar de sus emociones y pensamientos, manifestarlos directamente.

Si hacemos lo mismo con las transacciones que con los estados del ego llegamos a la siguiente conclusión:



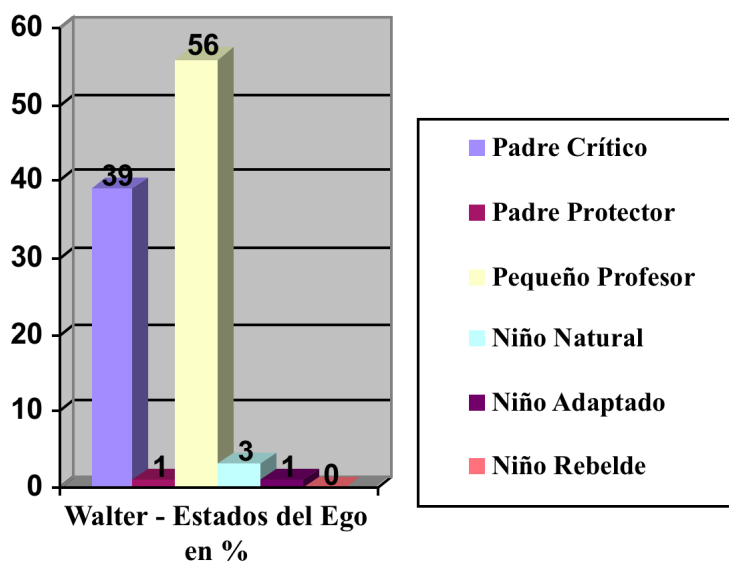
Emplea, sobre todo, transacciones complementarias asimétricas. A lo largo del filme le hemos visto actuar desde el P con Bruce, Mollie y Earl que le respondían desde el N. También utiliza transacciones cruzadas (lanza punzadas a Walter y sus compañeros) y ulteriores (angulares con el *sheriff*, el alcalde y los periodistas, y dobles con Walter).

En cuanto a los juegos que practica:

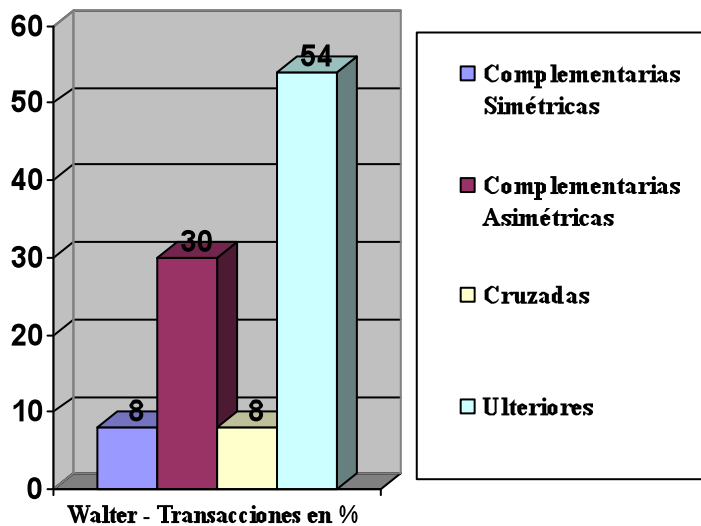


Juega sobre todo a *Si No Fuera Por Ti* porque necesita que Walter le imponga prohibiciones para así evitar afrontar sus miedos. También emplea *Policías y Ladrones* para darle pistas de lo que va a hacer y que él pueda impedírselo.

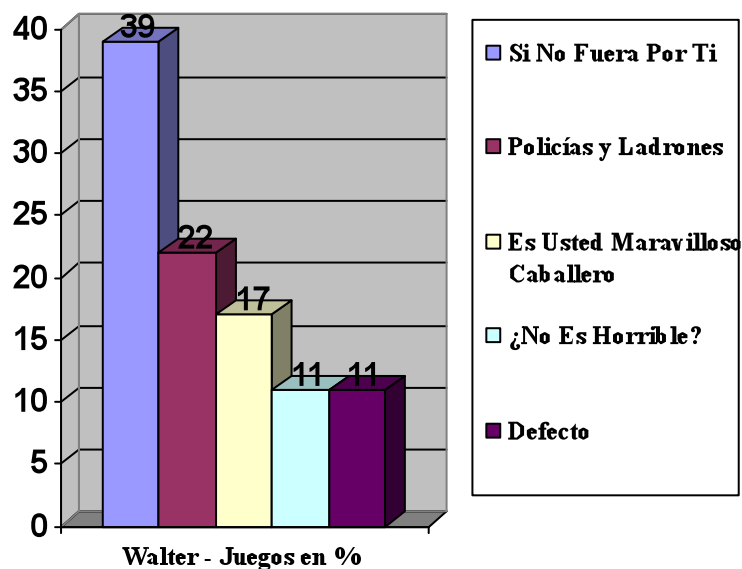
## Walter



Se mueve principalmente desde el A en el N, el Pequeño Profesor. Sabe cómo manipular a las personas e idear estrategias para salirse con la suya. Está fingiendo constantemente. También opera desde el PC ya que da órdenes, critica e insulta a los que le rodean. Prácticamente no se manifiesta desde el NN, el NA o el NR.

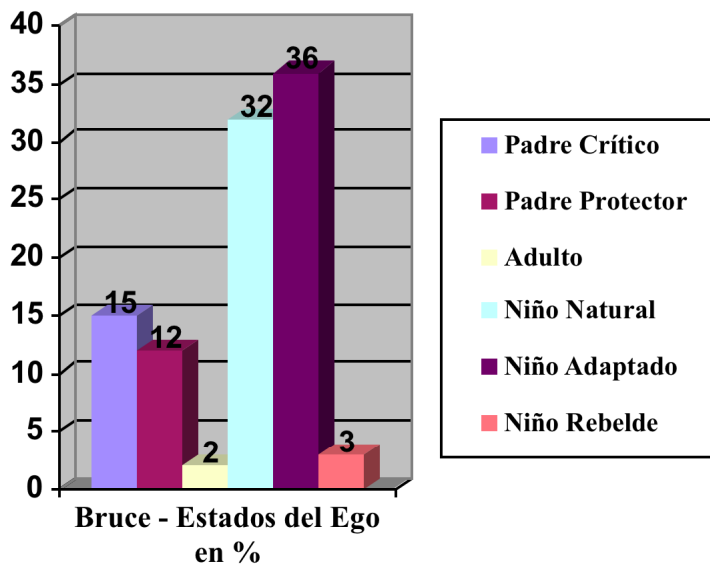


Más de la mitad de las transacciones que emplea son ulteriores: pone en marcha numerosas artimañas para alcanzar sus objetivos. También utiliza las complementarias asimétricas ya que actúa desde el PC buscando que le obedezcan.

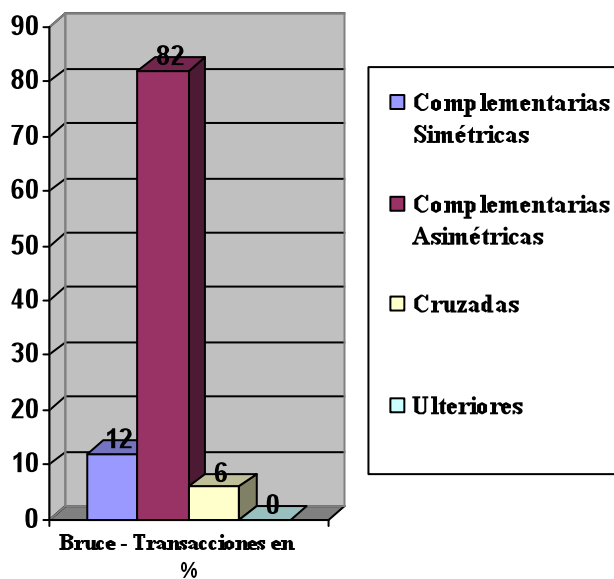


*Si No Fuera Por Ti*, en forma de artimaña, es el juego que más practica al igual que Hildy, ya que juegan juntos. También con ella participa en *Policías y Ladrones*. La diferencia es que él lo hace siempre de forma consciente y ella no.

## Bruce



El NA y el NN son los Estados del Yo desde los que opera Bruce. Es un hombre inocente en extremo, que carece de intuición, lo que le costará, como nos muestra el largometraje, numerosos disgustos. Si nos fijamos en su diagrama y en el de Walter veremos que son opuestos. De ahí que Hildy, cuando dice querer cambiar de vida, se comprometa con Bruce. Si ahora observamos el de Hildy comprobaremos que se parece más al de su ex-marido que al de su prometido. Tiene más en común con Walter que con Bruce y al final lo elige a él.

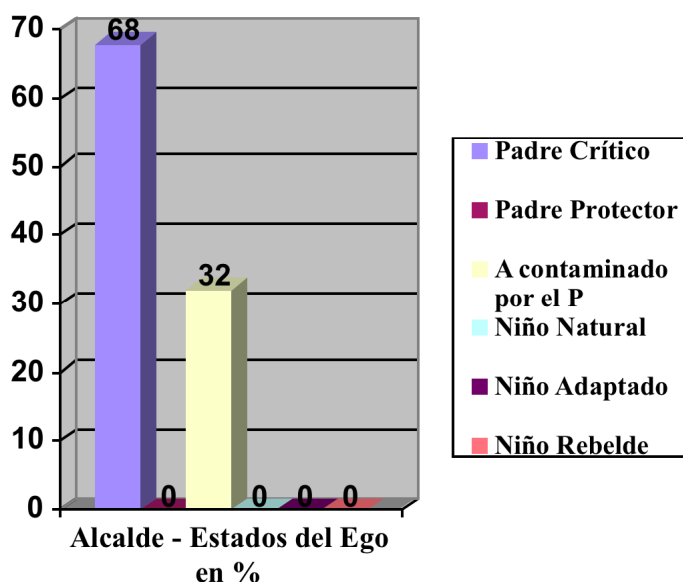


Prácticamente todas las transacciones que pone en marcha son complementarias asimétricas. Suele lanzar estímulos del N al P para pedir ayuda a Hildy u obedecerle.

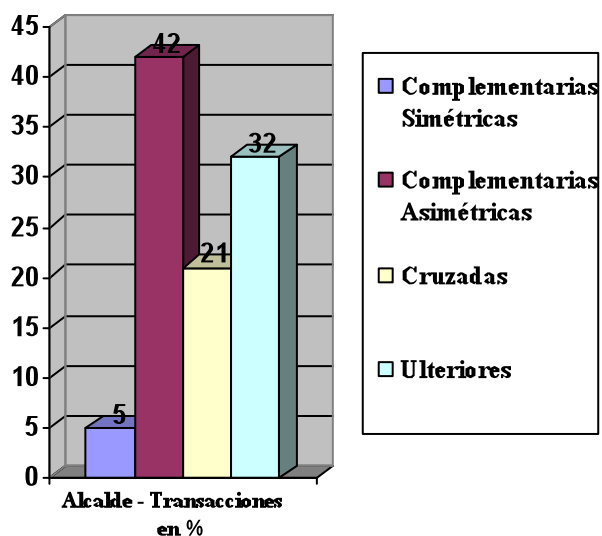


No emplea transacciones ulteriores, por tanto, no utiliza maniobras. Tampoco practica juegos.

## El alcalde

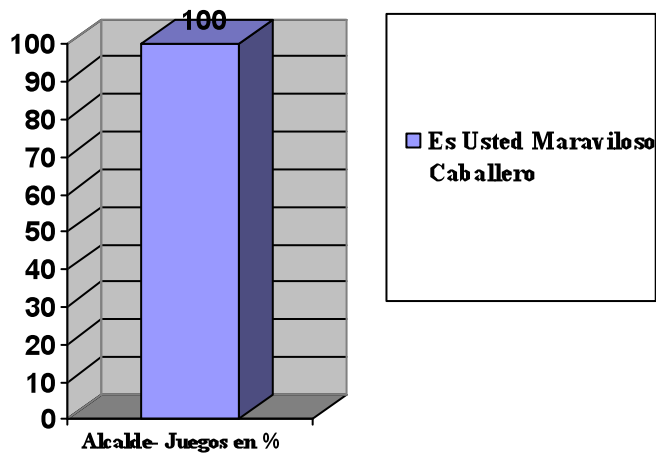


El alcalde actúa fundamentalmente desde el PC: da órdenes, critica y amenaza (al *sheriff*, a Walter y a Hildy) la mayor parte del tiempo. Al igual que Walter también opera desde el A en su versión calculadora para fingir. Ambos prescinden de consideraciones éticas y morales.



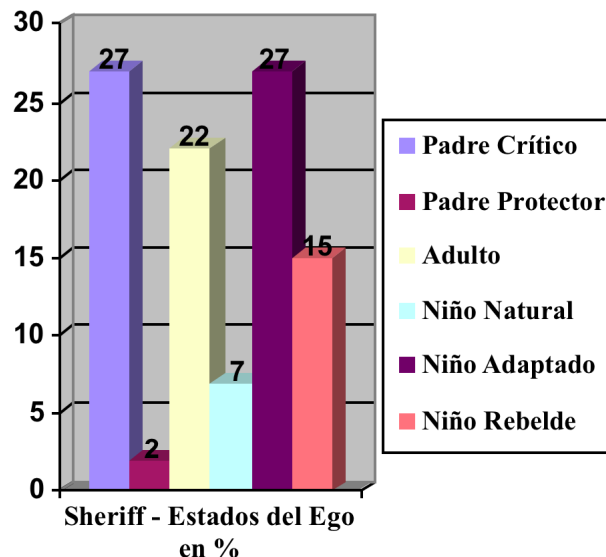
Las transacciones complementarias asimétricas son las que más emplea. Como hemos visto en el gráfico anterior, suele dar órdenes, criticar y amenazar: lanza estímulos P-N.

Las transacciones posteriores, al igual que para Walter, también son importantes para él que utiliza numerosas artimañas.

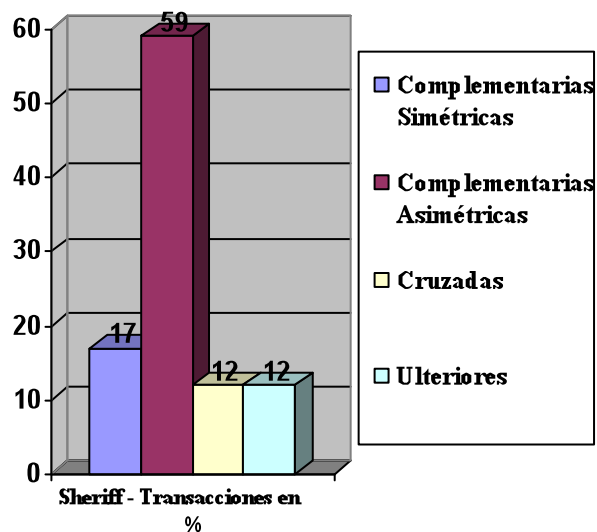


Sólo practica un juego en una ocasión: *Es Usted Maravilloso Caballero*, en forma de artimaña, con Walter para tratar de librarse de las consecuencias de su soborno a Pettibone. Él, que conoce el truco muy bien y también suele emplearlo, le sonríe y afirma: “Déjese de eso”.

### El *sheriff* Hartwell



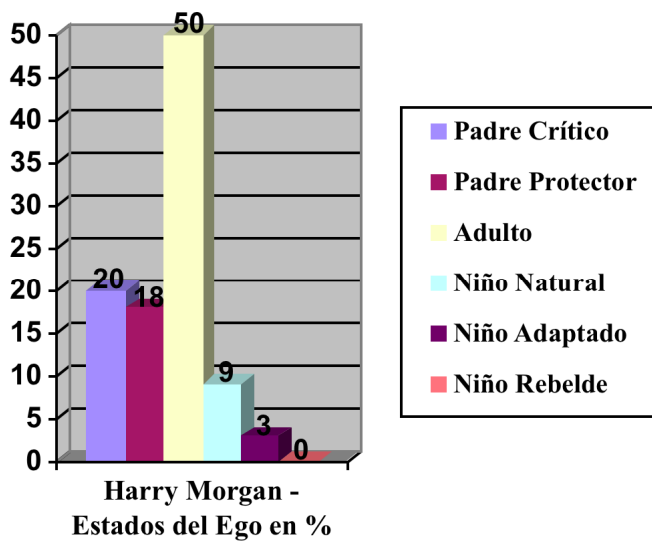
A diferencia del resto de personajes principales, no se mueve desde un Estado del Ego concreto. Opera desde uno u otro dependiendo de la situación. Por ejemplo, con el alcalde le vemos activar el NA, con los periodistas el A en su versión calculadora para fingir y con Walter y Hildy el PC al amenazarles.



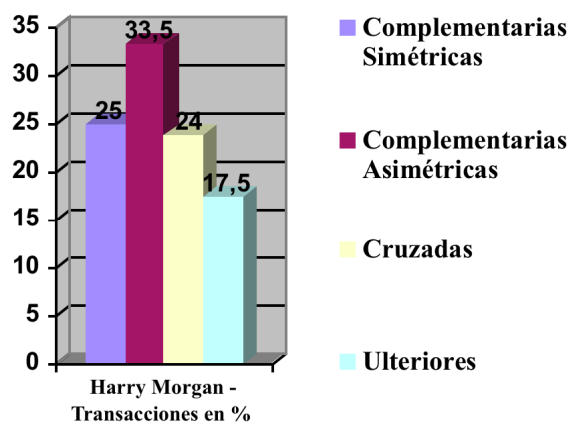
Las transacciones que más emplea son las complementarias asimétricas: suele lanzar estímulos del NA al P para lamentarse u obedecer y del P al N para amenazar a los periodistas. No practica ningún juego aunque hay momentos en los que utiliza transacciones ulteriores para ocultar el auténtico motivo del ahorcamiento de Williams.

### 8.1.2 Tener y no tener

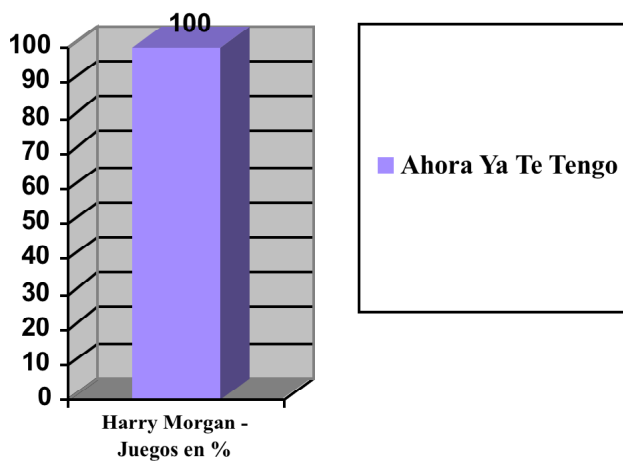
#### Harry Morgan



Activa sobre todo su A para resolver situaciones como el transporte del matrimonio De Bursac, la extracción de la bala del cuerpo de Paul o ingeniárselas para vencer a Renard y sus hombres. Utiliza el PC fundamentalmente con Johnson y Renard pero también con el matrimonio de Bursac al poco de conocerlos y con Eddie en una situación de emergencia. Emplea el PP con Eddie al que cuida como un padre haría con su hijo y con Marie cuando trata de conseguir un pasaje para que vuelva a Estados Unidos y la consuela en su aflicción. El Estado de NN lo activa casi únicamente con Marie.

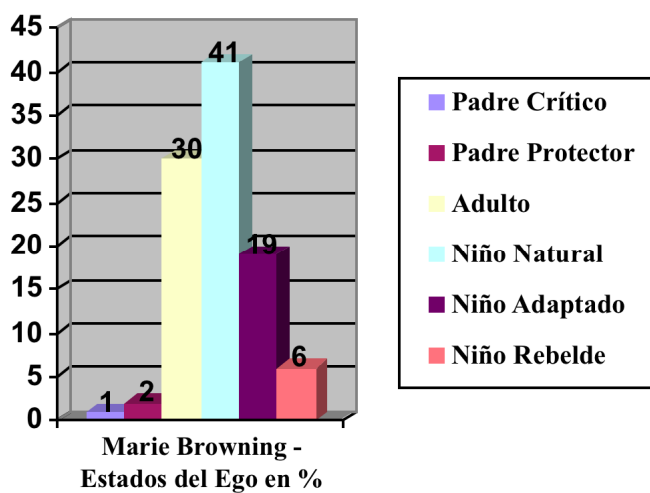


Participa en transacciones asimétricas A-P (asertividad) al llevar las riendas de las situaciones que trata de resolver e indicar a otros qué hacer. La mayor parte de las transacciones complementarias simétricas que pone en marcha son A-A. Las transacciones complementarias simétricas N-N las establece casi únicamente con Marie, al igual que las ulteriores dobles gracias a las que consiguen vencer a Renard. Con éste último emplea transacciones ulteriores de tipo angular para engañarle.

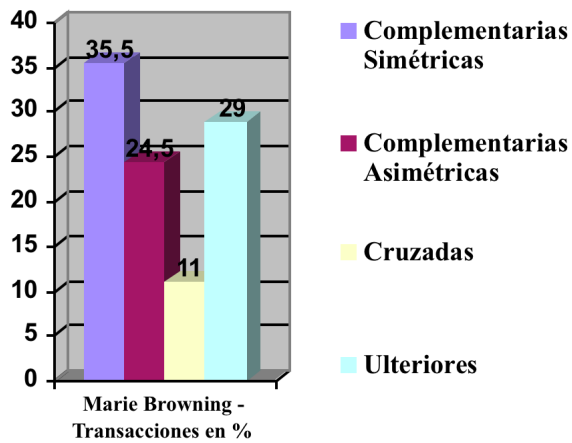


Sólo practica un juego, *Ahora Ya Te Tengo*, con Marie en dos ocasiones al principio de conocerla porque tiene prejuicios hacia ella.

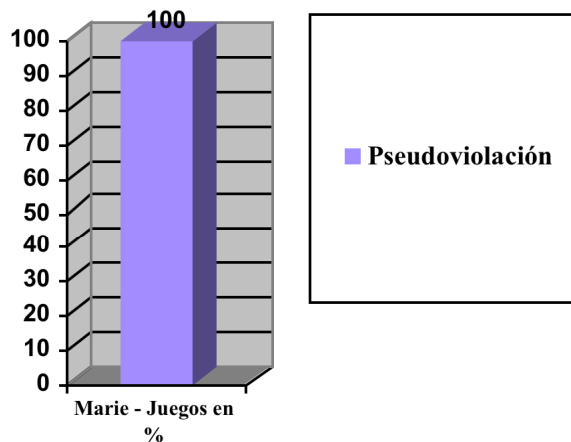
### Marie Browning



Marie emplea sobre todo su NN y su A aunque al comienzo de la película también activa su NA con Harry. Este NA se manifiesta cuando se lamenta de cómo es y de las cosas que le ocurren. A medida que la narración avanza comienza a mostrar su espontaneidad y su sentido del humor (NN).

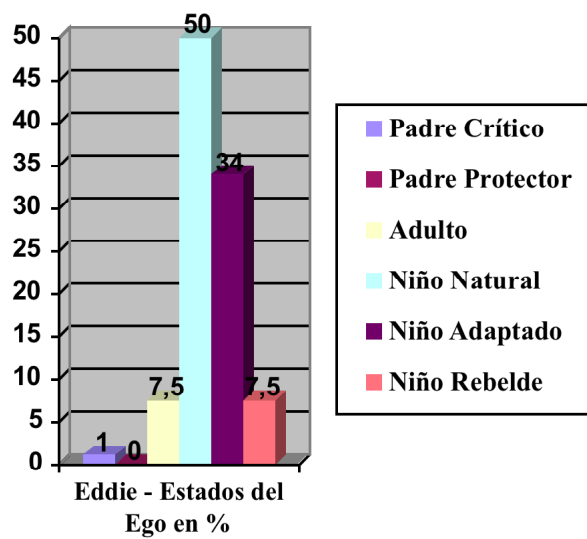


Participa en transacciones complementarias simétricas A-A y N-N con Harry. Las complementarias asimétricas son muy variadas: afecto (Harry), asertividad (Harry) o apoyo y consejo (Cricket). Emplea transacciones ulteriores de tipo angular al principio de conocer a Harry, al fingir flirtear con hombres y al engañar a Jonhson. Las dobles las establece con Harry al tender una trampa a Renard y hablar en clave de su relación amorosa.

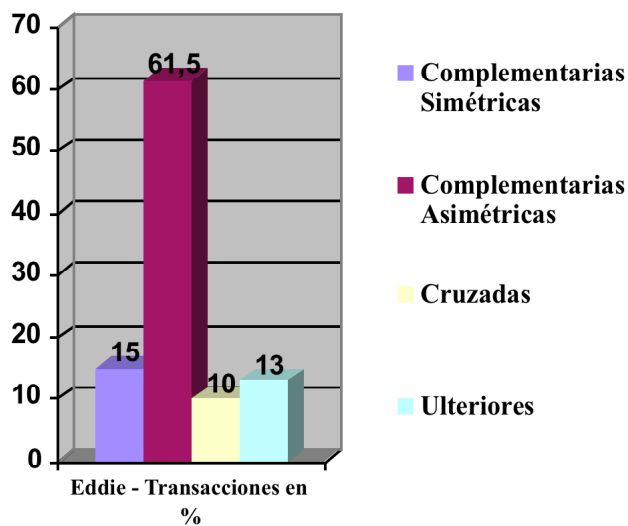


Practica *Pseudoviolación* en forma de timo o maniobra (es consciente de ello) al comienzo del filme en dos ocasiones: al fingir flirtear con Johnson para robarle la cartera y hacer lo mismo con otro hombre en un bar para conseguir alcohol.

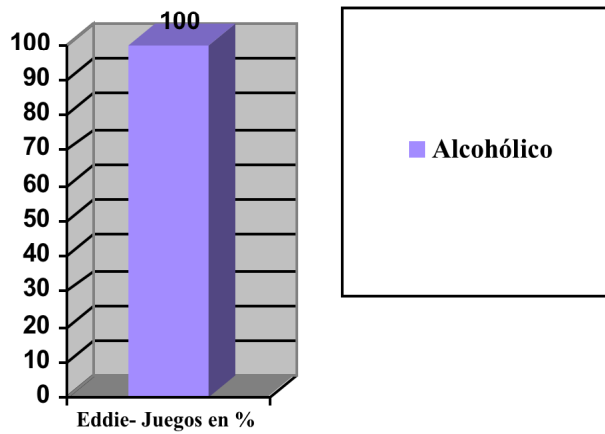
## Eddie



Se mueve fundamentalmente desde el NN al bromear y expresar lo que siente de forma espontánea y desde el NA al pedir a Harry que le compre cerveza o justificarse.

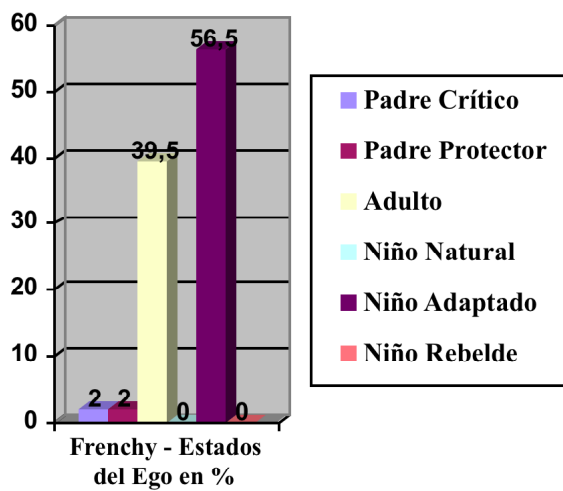


Establece, sobre todo, transacciones complementarias asimétricas N – P en las que pide algo a Harry: dinero, cerveza o permiso para beber.



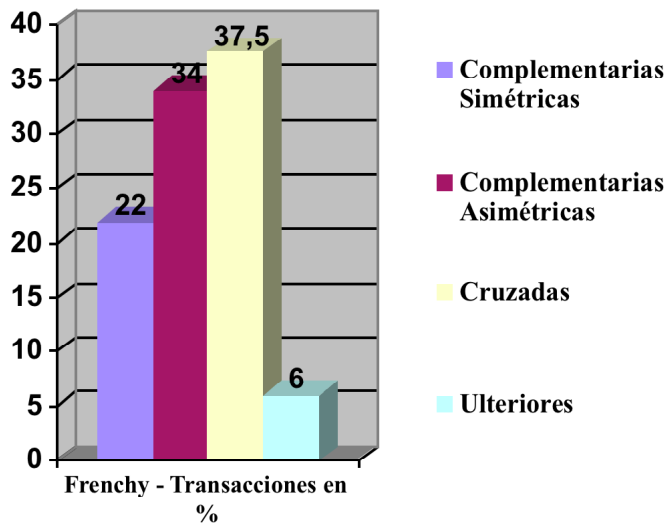
Practica únicamente un juego a lo largo de toda la película: *Alcohólico*.

## Frenchy



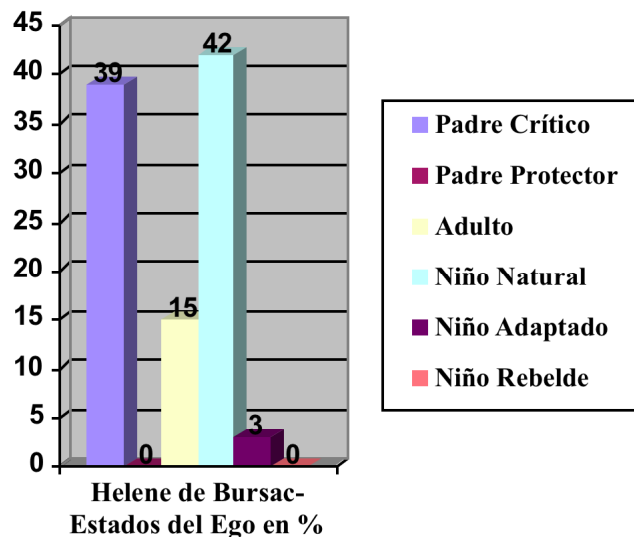
Actúa fundamentalmente desde el NA al pedir a Harry que haga cosas para apoyar a la resistencia contra los nazis. De esta forma, evita responsabilizarse él de ellas. Se mueve desde el A cuando proporciona información o hace preguntas para obtenerla.



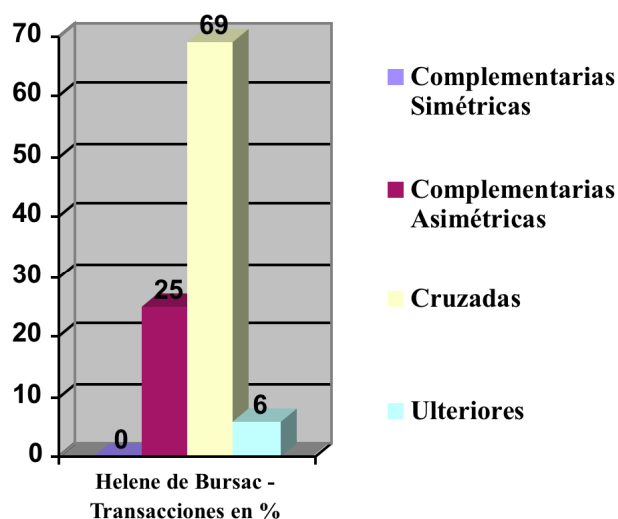


Las mayor parte de las transacciones en las que participa son cruzadas (exasperantes y quejumbrosas) y asimétricas (pide ayuda a Harry). Las complementarias simétricas son A-A y responden a un intercambio de información.

#### Helene de Bursac

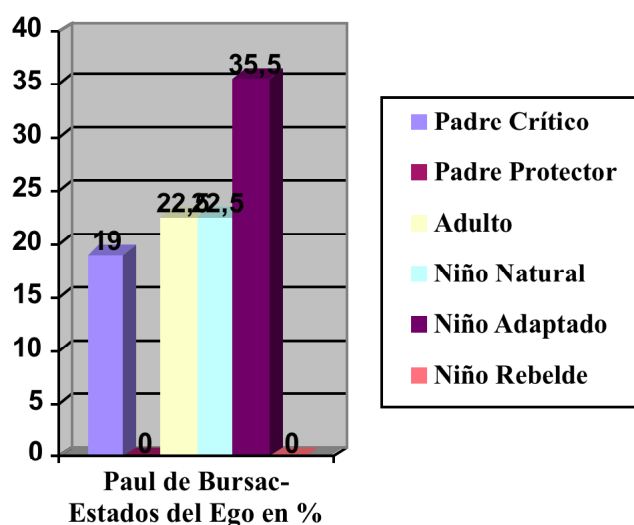


Al principio actúa con Harry desde la arrogancia y la exigencia (Padre Crítico) aunque éste sólo trata de ayudar a su marido. Después comienza a admirarlo (N), se disculpa con él y manifiesta lo que siente (NN).

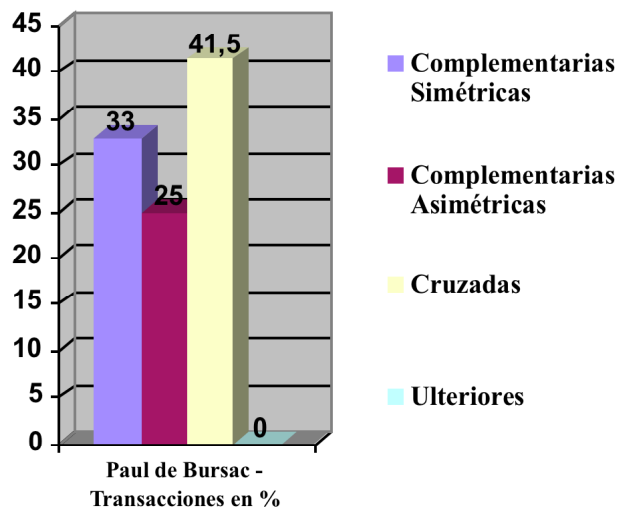


Las transacciones cruzadas en las que participa con Harry son, sobre todo, de tipo arrogante, exasperante e insolente.

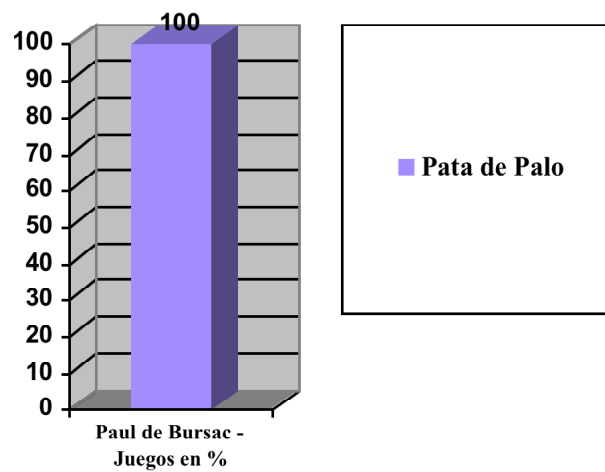
### Paul de Bursac



Activa su NA al compararse con Harry y autocompadecerse. Su NN se manifiesta cuando explica cómo se siente después de que le hayan extraído la bala. Al principio de conocer al capitán Morgan le habla desde el PC. Emplea su A al hacer preguntas, obtener información y darse cuenta de que debe asumir la responsabilidad de sus actos.

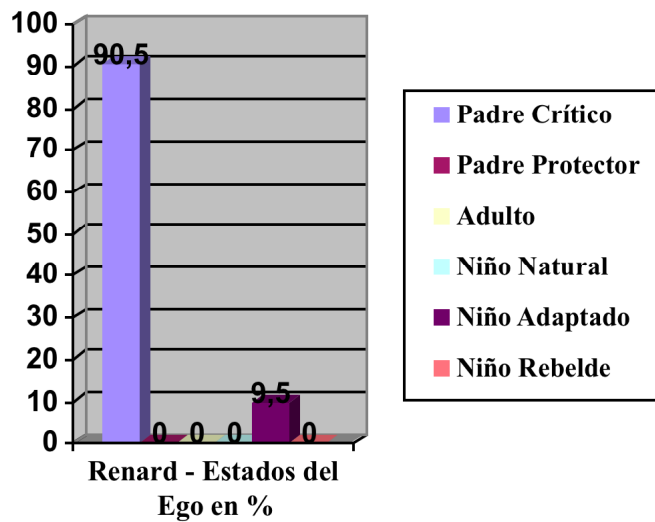


Participa en transacciones cruzadas fundamentalmente de tipo exasperante y quejumbroso.

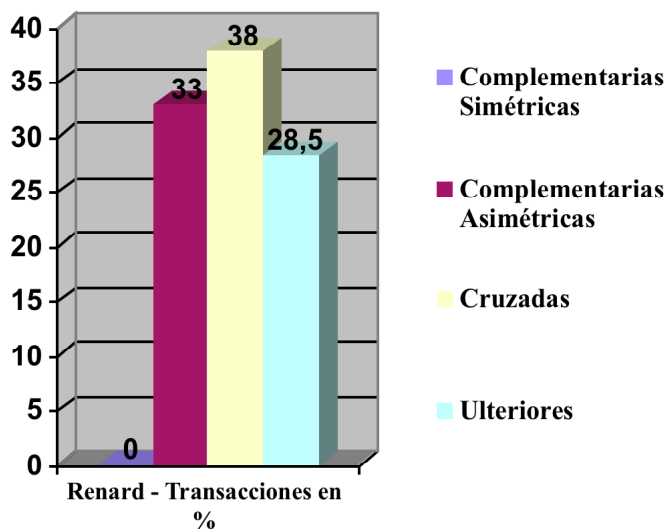


Practica sólo un juego, *Pata de Palo*, con el objetivo de evitar responsabilidad.

## Renard



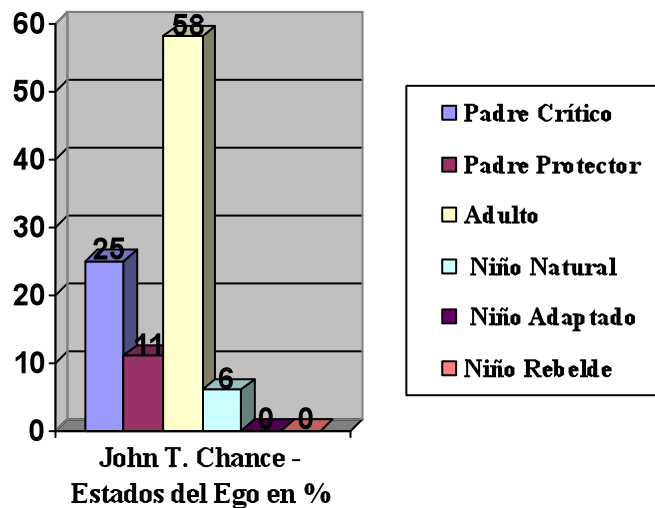
Emplea sobre todo el PC. Es una persona arrogante que está constantemente dando órdenes de forma tajante y amenazando a los que le rodean.



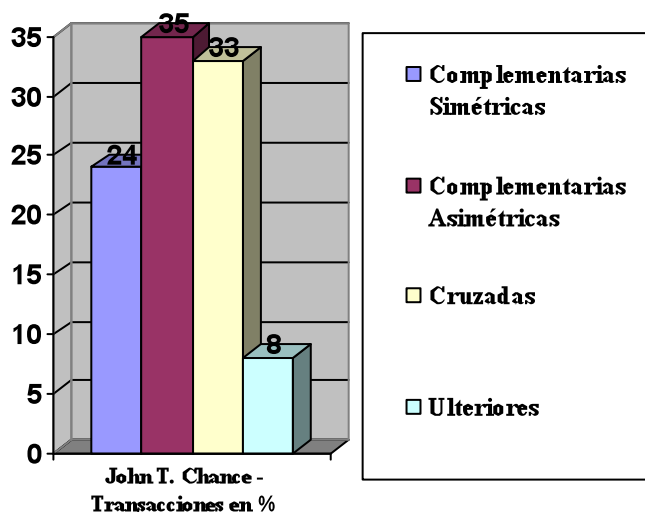
Participa en transacciones cruzadas de tipo insolente o punzante en las que él actúa desde el P y Harry le responde desde el A. Las transacciones complementarias asimétricas que pone en marcha siguen el esquema P-N: habla a otros desde la arrogancia y la exigencia o trata de imponerles algo. Emplea transacciones ulteriores angulares al emborrachar a Eddie con el objetivo de que confiese dónde está el matrimonio De Bursac y participa en otras angulares que Harry pone en marcha para tratar de engañarle.

### 8.1.3 Río Bravo

#### John T. Chance

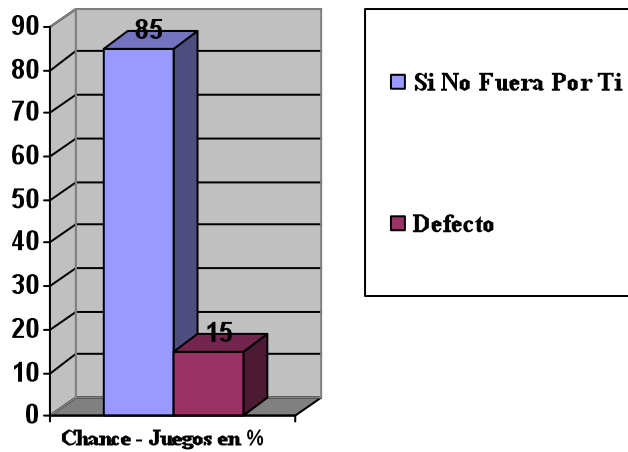


Actúa fundamentalmente desde el A al hacer preguntas para obtener información y pensar en cómo han de actuar para conseguir vencer a los hermanos Burdette. Emplea el PC en alguna ocasión con Feathers, especialmente al comienzo del filme, con Stumpy, al recordarle que debe permanecer en la prisión y con Nathan Burdette y sus pistoleros. Activa su PP sobre todo con Dude. El Estado desde el que menos se mueve es el N. Activa su NN con Feathers para avanzar hacia la intimidad y con Dude y Stumpy para bromear.



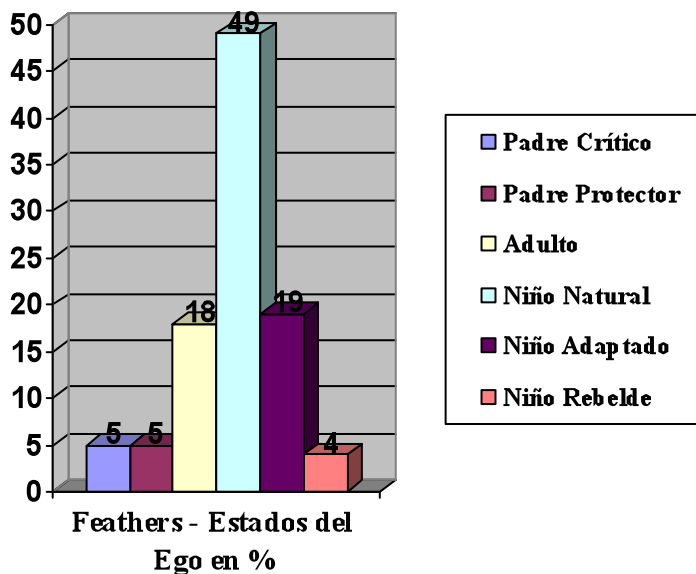
Participa en transacciones asimétricas de asertividad y afecto. Las transacciones simétricas son fundamentalmente intercambios de ideas o de preguntas y respuestas (A – A). Las que siguen el esquema N-N son menos numerosas pero muy significativas

porque suponen el avance hacia la intimidad con Feathers. Las cruzadas que pone en marcha son, sobre todo, de tipo exasperante y participa en insolentes o punzantes que ponen en marcha Stumpy y Feathers.

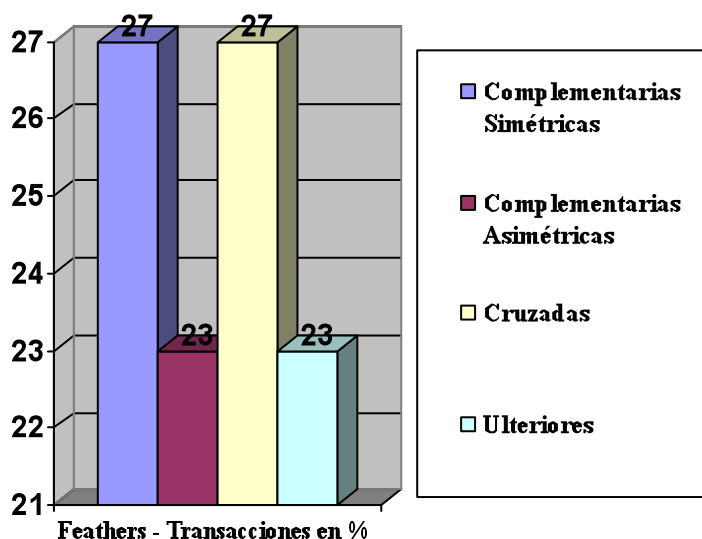


*Si No Fuera Por Ti* es el juego en el que más participa junto a Stumpy que sería el intérprete principal. En una ocasión, pone en marcha *Defecto* con Feathers.

## Feathers

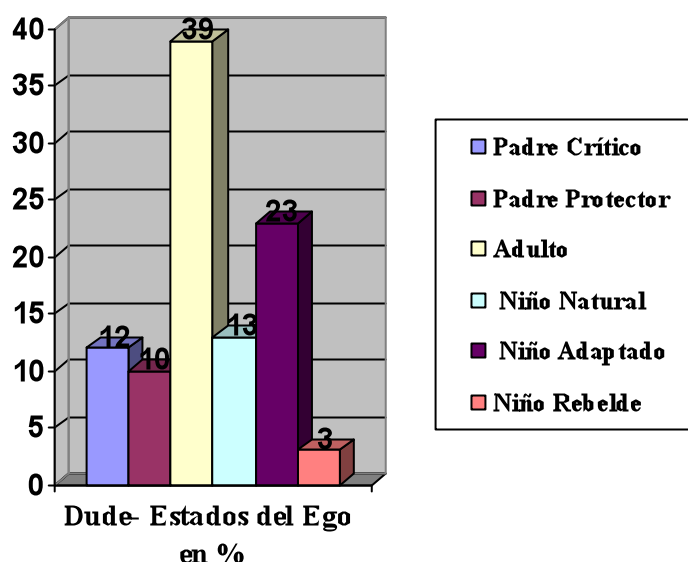


Emplea sobre todo su NN al bromear, expresar lo que siente de forma espontánea e interesarse por cuáles son los sentimientos de Chance. Activa su NA para justificarse, lamentarse o tratar de obtener la aprobación de Chance. Emplea su A para responder con hechos a las exigencias que Chance le plantea en un principio.

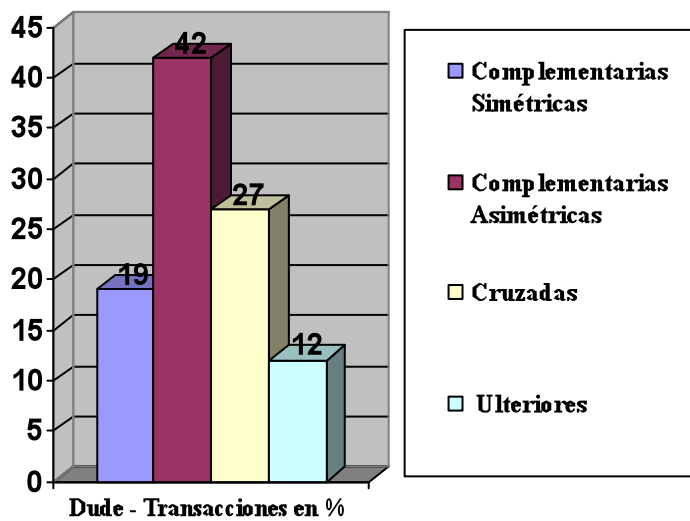


Emplea transacciones de los cuatro tipos casi por igual. Las simétricas son N-N y a través de ellas que expresa lo que siente a Chance, flirtea con él o bromea. Las asimétricas son de afecto por su parte o por la de Chance y también pone en marcha otras en las que se mueve desde el N: pide permiso o expresa lo que siente. Las cruzadas que emplea son, sobre todo, de tipo punzante en las que responde con hechos a las exigencias de Chance. Las ulteriores son en su mayoría angulares: intenta descubrir qué siente Chance hacia ella (N) aunque aparente moverse desde el A. Las dobles son N-N en el plano psicológico y ponen de manifiesto la complicidad que existe entre ella y el *sheriff*.

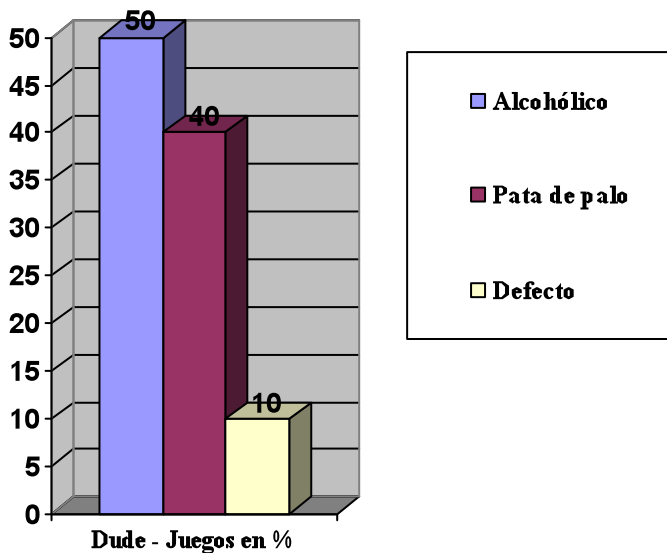
## Dude



El A es el estado que más activa seguido del NA. Emplea el primero para evaluar situaciones, hacer propuestas, obtener y proporcionar información. El segundo al autocompadecerse y lamentarse.



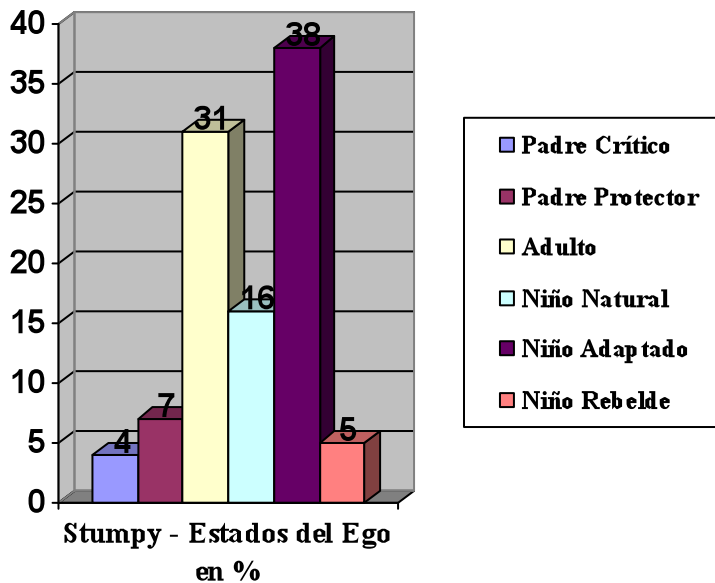
Emplea y participa en numerosas transacciones asimétricas que definen relaciones de afecto que ponen en marcha Chance o Stumpy, apoyo y asertividad. Las cruzadas que utiliza son quejumbrosas pero también participa en otras exasperantes y punzantes al responderle Chance con hechos cuando pide ayuda o actúa desde el PC.



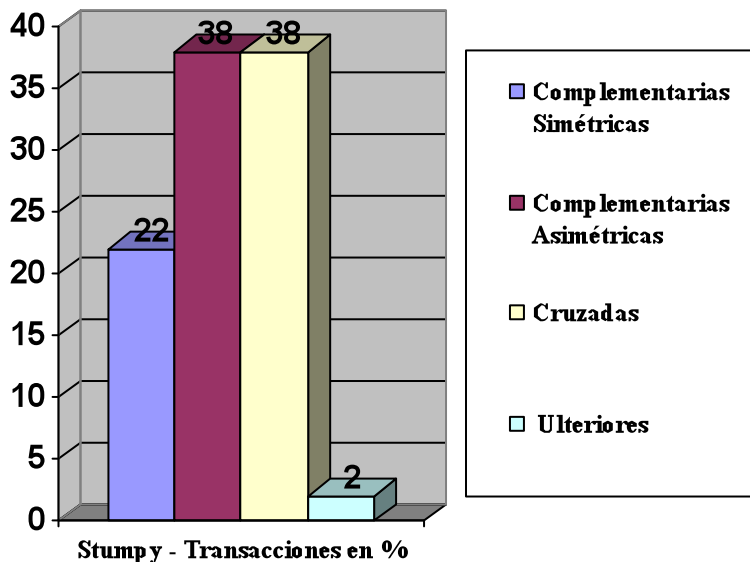
Los juegos que más practica son *Alcohólico* y *Pata de Palo*. En una ocasión emplea *Defecto* porque siente de celos de Colorado.



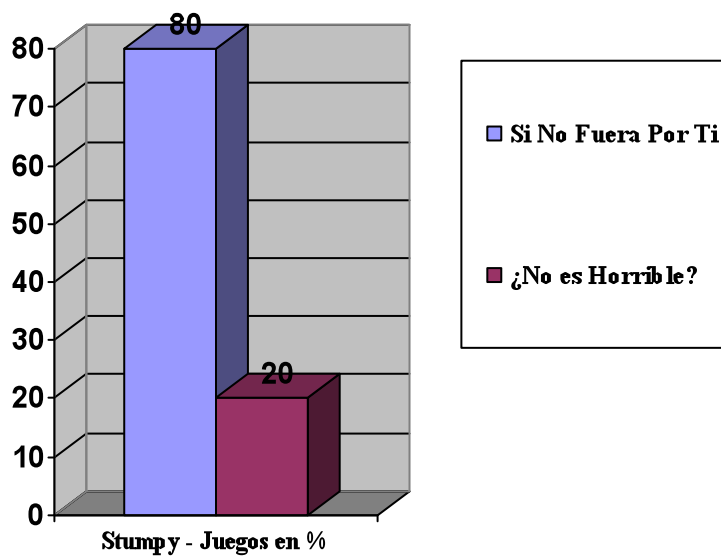
## Stumpy



Se mueve sobre todo desde el NA y el A. En el primer caso se queja y, en ocasiones, se presenta como una víctima. Es necesario puntualizar que sus quejas resultan humorísticas. En el segundo caso hace preguntas para comprender, plantea dudas y presenta hechos.

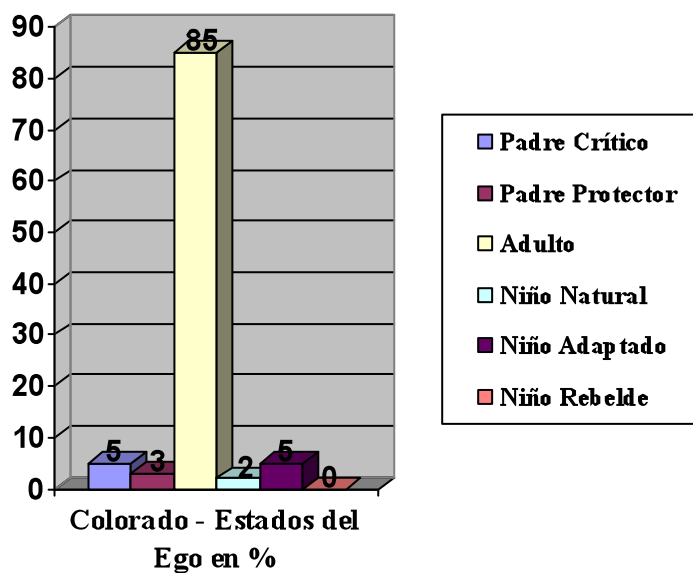


Las asimétricas siguen el esquema N –P o P -N (en ellas Stumpy lanza un estímulo o respuesta en forma de queja o lamento) o describen relaciones de afecto o apoyo (hacia Dude). Las cruzadas son sobre todo de tipo punzante y también emplea algunas quejumbrosas. Las simétricas definen el intercambio de ideas (A-A) y el humor (N-N).

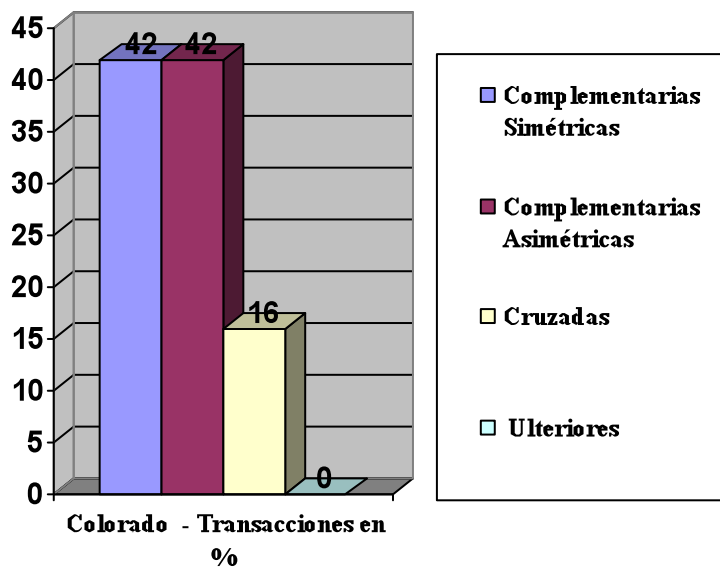


El juego que más practica es *Si No Fuera Por Ti*, en el que Chance establece las prohibiciones u órdenes y él se lamenta. También emplea otro que se basa en la queja *¿No Es Horrible?*.

## Colorado



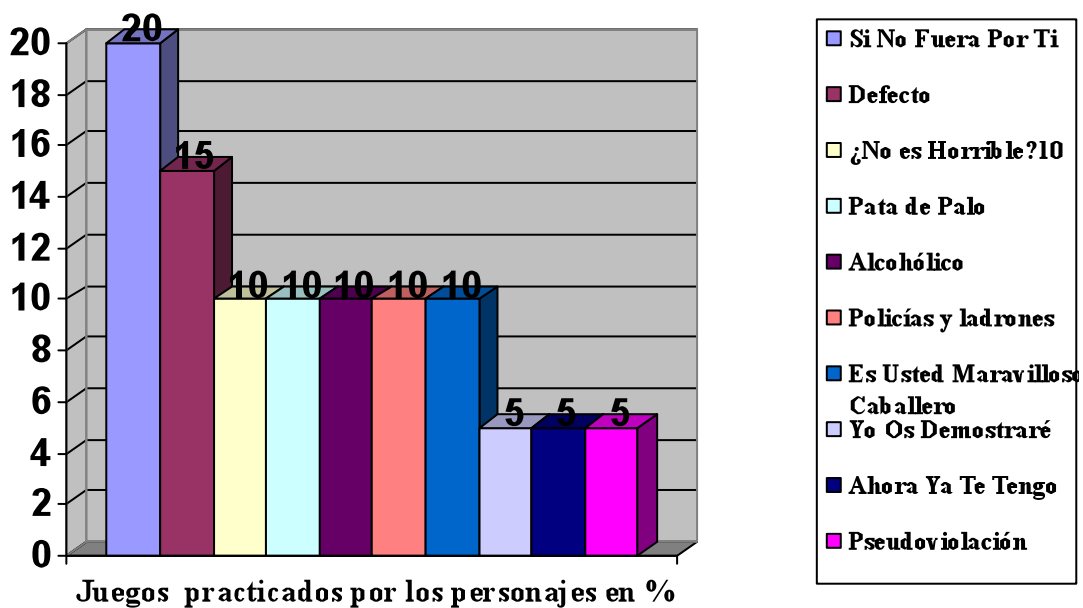
Emplea fundamentalmente su A. Proporciona ideas e información y da su punto de vista.



Participa fundamentalmente en transacciones simétricas A – A en las que intercambia preguntas y respuestas y en otras asimétricas de asertividad.

#### 8.1.4 Juegos que practican los personajes

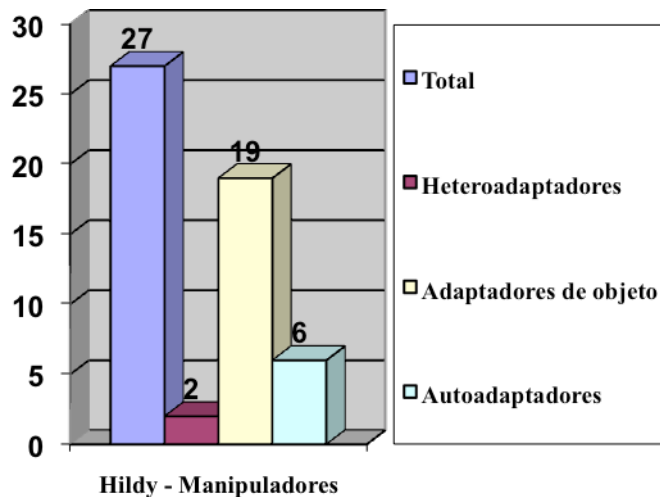
Hay un total de 10 personajes en las tres películas que practican juegos: Hildy, Walter, el alcalde, Harry, Marie, Eddie, Paul de Bursac, Chance, Dude y Stumpy. El más practicado es *Si No Fuera Por Ti* (4 personajes) seguido de *Defecto* (3 personajes).



## 8.2 RESULTADOS EN EL USO DE MANIPULADORES

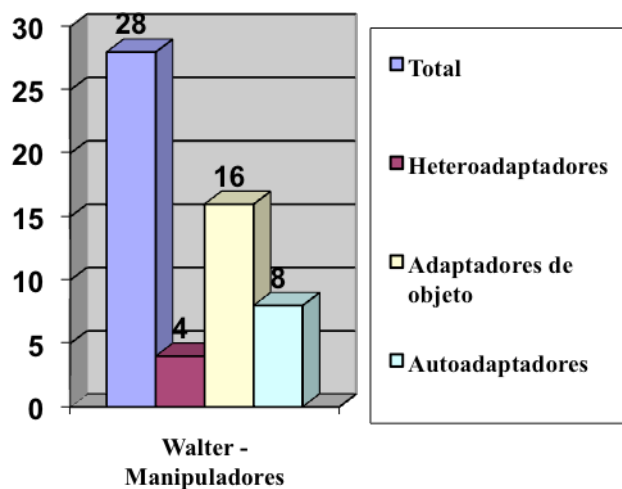
### 8.2.1 *Luna Nueva*

#### Hildy Johnson



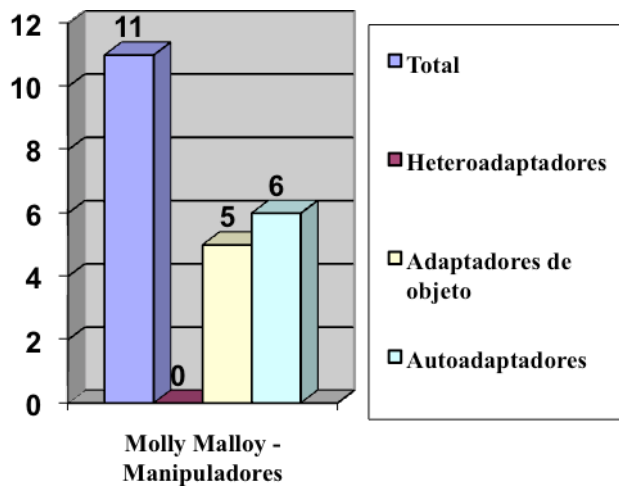
Utiliza los heteroadaptadores con Molly y con la Señora Baldwin para tranquilizar a la primera y buscar cercanía con la segunda. Entre los adaptadores de objeto que más emplea destacamos: sujetar, mover, acariciar, mirar fijamente o apagar un cigarrillo (4 veces). Este adaptador reproduce su proceso de pensamiento o subraya el momento en que finaliza una acción. El intercambio de cigarrillos (3 veces) sugiere la cercanía y empatía que hay entre ella y la persona con la que los intercambia (Earl y Walter). Sostiene, toca, da golpecitos, da vueltas o estruja un sombrero en 4 ocasiones. Este adaptador revela su nerviosismo. Por último, corre de un teléfono a otro y lo agarra fuertemente (2 veces) lo que representa la lucha interna que mantiene consigo misma. Frotarse las manos (2 veces) y entrelazarlas (2 veces) son los autoadaptadores que más utiliza. Ambos reflejan su nerviosismo. Su traje y sombrero a rayas son somatoadaptadores que le ayudan a camuflarse entre el resto de sus compañeros como una profesional más.

## Walter Burns



Emplea los heteroadaptadores con Hildy y Bruce para conseguir que confíen en él. Su objetivo es obtener una actitud receptiva por parte de ellos. Entre los adaptadores de objeto que más utiliza están: sujetar, mover, acariciar, mirar fijamente o apagar un cigarrillo (3 veces). Reproduce estos gestos cuando trata de acercarse a Hildy y fracasa, trama algo o trata de aliviar sus nervios. Toca, frota o tamborilea con los dedos sobre un clavel (3 veces) cuando pone en marcha una artimaña. Toca o frota la solapa de su chaqueta (2 veces) o el nudo de su corbata (2 veces) cuando está nervioso. Emplea tres autoadaptadores: frotarse las manos (3 veces) y mover los dedos de una de ellas espasmódicamente (2 veces), lo que reproduce su nerviosismo, y mover o torcer los labios (2 veces) cuando capta información importante para sus propósitos. El traje claro que lleva puesto, el clavel oscuro que coloca en el ojal del mismo y su sombrero funcionan como somatoadaptadores. Louie Diamond luce la misma indumentaria pero al revés (traje oscuro y clavel claro). Esto nos da a entender que son dos piezas de un mismo engranaje aunque es Walter el que da órdenes y Louie el que las ejecuta.

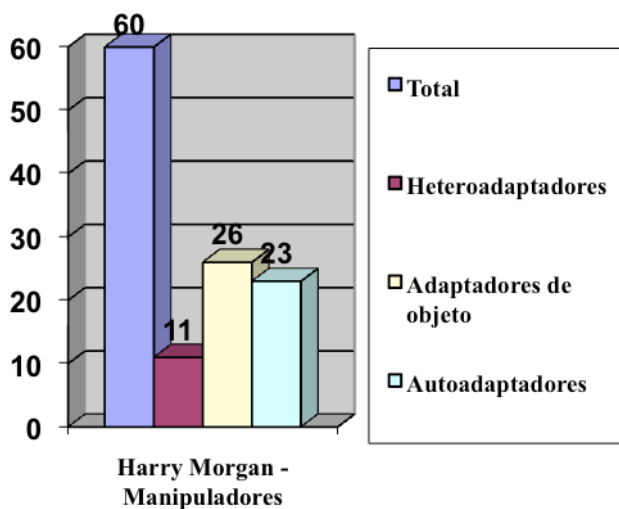
## Molly Malloy



No utiliza heteroadaptadores y, tanto los adaptadores de objeto como los autoadaptadores, reflejan su nerviosismo. Entre los primeros destacamos apoyar las manos sobre o agarrar un teléfono (2 veces) y apoyar las manos sobre el respaldo de una silla (2 veces). Entre los segundos morderse las uñas (2 veces), agarrar una mano con otra y tirar de ella (1 vez) y llevarse la mano a la cara (1 vez).

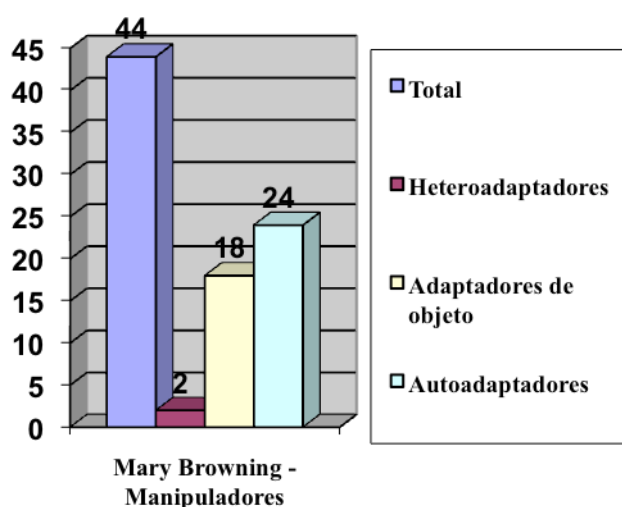
### 8.2.2 Tener y no tener

## Harry Morgan



Utiliza los heteroadaptadores con Mary (5 veces), Eddie (3 veces) y Frenchy (3 veces) para mostrarles su afecto, apoyo o consolarles. Entre los adaptadores de objeto destacamos: sujetar, mover, acariciar, mirar fijamente, dar golpecitos o apagar un cigarrillo (4 veces). Hay una ocasión en que este gesto describe el engaño al que somete a Johnson pero también lo emplea para aliviar la tensión o mostrar empatía hacia alguien. El intercambio de cigarrillos o cerillas (3 veces) con Mary describe la atracción que hay entre ambos o cómo flirtean. También su complicidad y empatía. Harry se toca la visera de su gorra de marinero en 5 ocasiones lo que sugiere incomodidad, nerviosismo y duda. Los autoadaptadores que más utiliza son frotar el dedo índice con el pulgar (3 veces) lo que refleja nerviosismo e incomodidad y golpear una mano con un puño (2) para contener su ira. Su chaqueta, cinturón y gorra de marinero son somatoadaptadores que, junto a sus movimientos asociados, caracterizan al personaje, lo hacen familiar y le aportan verosimilitud.

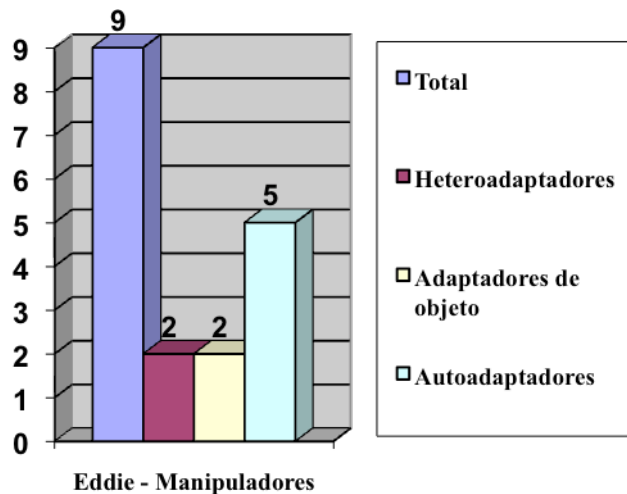
### Mary Browning



Utiliza dos heteroadaptadores con Cricket para expresarle afecto. Entre los adaptadores de objeto están: sujetar, mover, acariciar, mirar fijamente, dar golpecitos o apagar un cigarrillo (4 veces) para calmar sus nervios. Estos gestos también representan su actividad mental (trata de encontrar a un hombre con el que flirtear). El intercambio de cigarrillos o cerillas (4 veces) refleja la atracción entre ella y Harry, cómo flirtean y su complicidad, empatía. En una ocasión lo utiliza para fingir sentirse atraída por un hombre. Entre los autoadaptadores destacamos: entrelazar las manos (5 veces) lo que

sugiere preocupación, agarrarse una mano con otra (4 veces), nerviosismo, y agarrar con el índice y el pulgar de una mano los dedos de otra (5 veces), nerviosismo, decepción o expectación. Los vestidos que lleva puestos son somatoadaptadores que destacan una cualidad: su esbeltez.

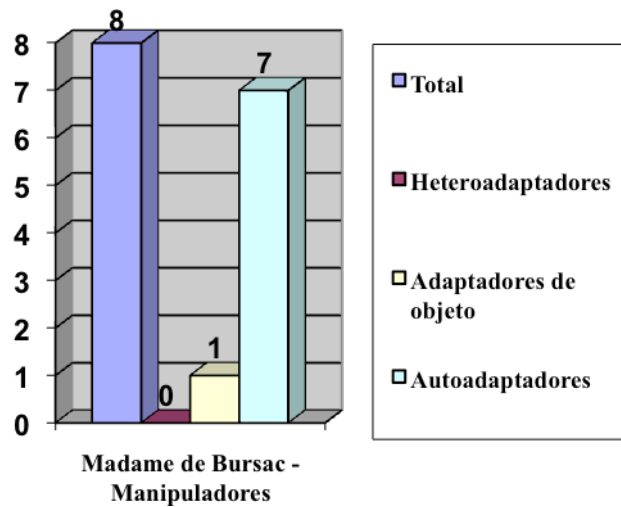
## Eddie



Utiliza dos heteroadaptadores: uno con Harry cuando busca su aprobación y otro con Johnson para apoyar lo que el turista propone (ir a tomar unas copas). Sólo hemos identificado dos adaptadores de objeto que sean significativos: tocar su chaqueta (1 vez), lo que sugiere incomodidad, y agarrar su camisa (1 vez), desconcierto, preocupación. La mayoría de los autoadaptadores que emplea sugieren nerviosismo o incomodidad: frotarse las manos (1 vez), poner una mano sobre otra (1 vez), llevarse la mano al mentón (1 vez) o frotarse los dedos (1 vez). Su gorra de marinero, igual a la de Harry, es un somatoadaptador y destaca que tienen algo en común. Las botellas que sujeta o lanza al mar subrayan su alcoholismo.



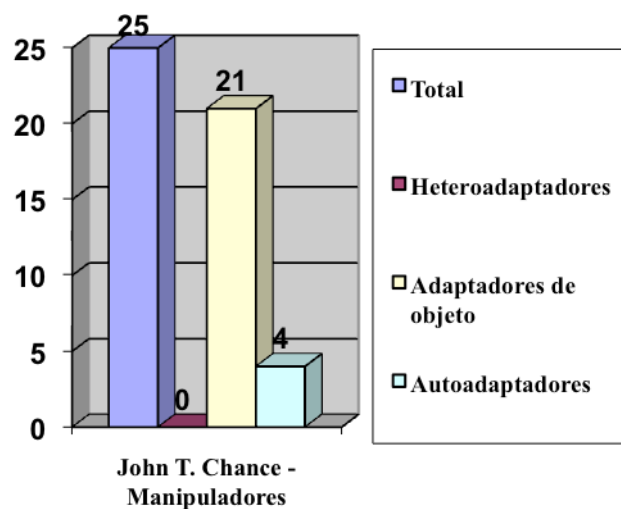
## Madame de Bursac



No utiliza heteroadaptadores y sólo un adaptador de objeto: agarrar el cabecero de una cama. Este gesto refleja su nerviosismo. Los autoadaptadores que emplea también revelan su nerviosismo: encoger los dedos, apretarlos contra la palma de la mano y estirarlos (2 veces), agarrarse una mano con otra (1 vez) o frotarse los dedos de una mano (1 vez).

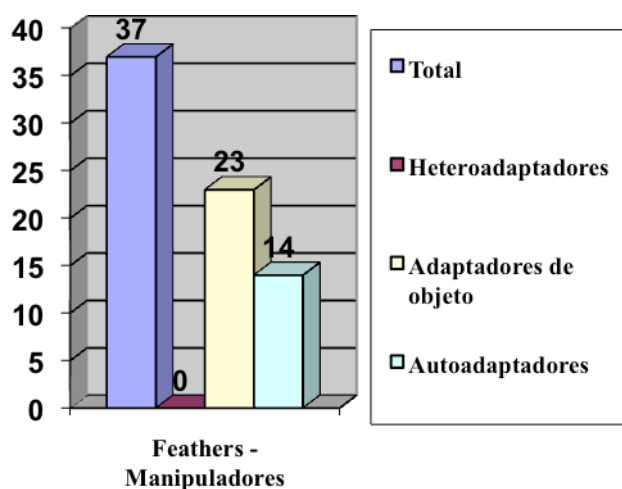
### 8.2.3 Río Bravo

## John T. Chance



No utiliza heteroadaptadores pero sí adaptadores de objeto y autoadaptadores. Entre los primeros destacamos: sujetar, mover, acariciar, mirar fijamente, fumar o apagar un cigarrillo (2 veces) para calmar sus nervios. Intercambia cigarrillos, tabaco, papel o cerillas en 5 ocasiones lo que sugiere apoyo, cercanía, empatía y colaboración. Juega con una baraja de cartas, la mira y la acaricia (3 veces). Este gesto revela incomodidad, dificultad para hablar de un tema (el alcoholismo de Dude) o reproduce su actividad mental (descubrimiento). Dos de los tres autoadaptadores que emplea, mover un pie (1 vez) y pasear de un lugar a otro (2 veces) nos trasladan su nerviosismo. Otro de ellos, apoyar la mano en la barbilla, reproduce su actividad mental. Hay cuatro somatoadaptadores que caracterizan a Chance: su estrella y sombrero (simbolizan posición), su cinturón (su postura habitual consiste en apoyar las manos sobre él) y su rifle, que indica que está permanentemente alerta.

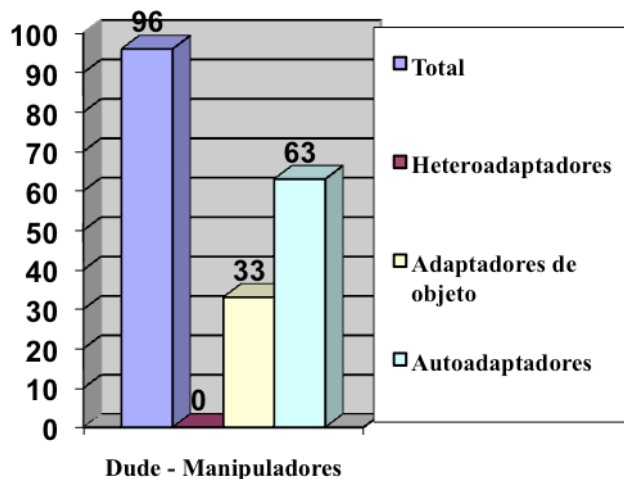
### Feathers



No utiliza heteroadaptadores. Entre los adaptadores de objeto que más emplea están: sostener, mover un vaso o una taza (6 veces) lo que revela que está flirteando con Chance o está nerviosa. Este gesto también reproduce su actividad mental. Da varias vueltas a un cinturón con fuerza (2 veces) lo que nos traslada su lucha interior (marcharse o permanecer en el pueblo junto a Chance). También mueve una bufanda de plumas (2 veces) cuando está nerviosa. Sus autoadaptadores reflejan nerviosismo: entrelazar las manos (2 veces), rascarse o tocarse la nariz (2 veces), colocar la mano sobre el vientre (2 veces) o pasear de un lugar a otro (2 veces). Hemos identificado dos

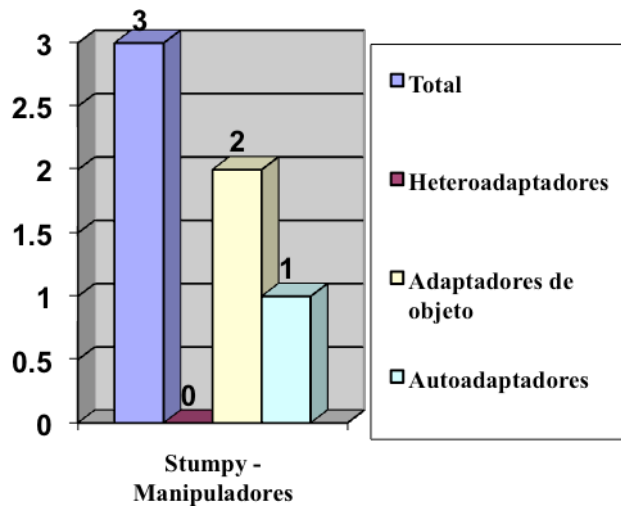
somatoadaptadores relacionados con este personaje: la bufanda de plumas que da origen a su apodo y el vestido ceñido que resalta su esbeltez.

## Dude



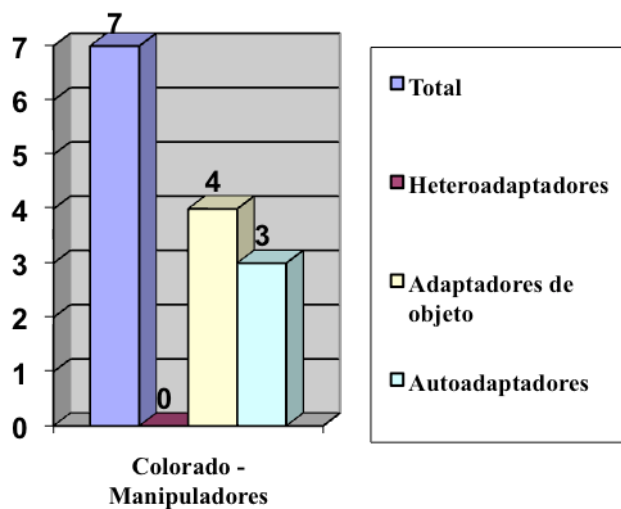
No utiliza heteroadaptadores pero sí numerosos adaptadores de objeto y autoadaptadores. Entre los primeros figuran: sujetar, mover, acariciar, mirar fijamente, fumar o apagar un cigarrillo (3 veces). Este gesto refleja la dureza del síndrome de abstinencia por el que está pasando y su recuperación, así como su actividad mental. Intercambia cigarrillos, tabaco, papel o cerillas en 4 ocasiones lo que sugiere el apoyo y la cercanía de los personajes que participan en este intercambio (Chance y Stumpy), así como su recuperación del alcoholismo (su temblor de manos ha disminuido y puede liarse sus propios cigarrillos). Toca el ala de su sombrero (7 veces) cuando está nervioso. El autoadaptador que más emplea (34 veces) es frotarse la boca con una mano y nos traslada su nerviosismo al igual que el llevarse la mano a la boca (4 veces) y morderse o apretar los labios (3 veces). Su cinturón, su estrella y sombrero funcionan como somatoadaptadores. Sobre el primero suele apoyar sus manos de forma que este gesto constituye su postura habitual. La estrella simboliza posición (es un representante de la ley) y el sombrero caracteriza su atuendo.

## Stumpy



No utiliza heteroadaptadores y hemos identificado únicamente dos adaptadores de objeto y un autoadaptador significativos. En el primer caso, intercambia cigarrillos, tabaco, papel o cerillas (una vez) para apoyar a Dude al que le tiemblan tanto las manos que no es capaz de liar sus propios cigarrillos. También en una ocasión agarra el barrote de una celda, lo que expresa decepción, tristeza. El autoadaptador que emplea consiste en apoyar la barbilla en la mano y reproduce su actividad mental.

## Colorado



No utiliza heteroadaptadores. Entre los adaptadores de objeto destacamos: sujetar, mover, acariciar, mirar fijamente, fumar o apagar un cigarrillo (2 veces) para calmar sus

nervios. Este gesto también reproduce su actividad mental. Intercambia cigarrillos, tabaco, papel o cerillas únicamente en una ocasión, lo que refleja su empatía con Chance. Toca su chaleco (una vez) porque está incómodo. Los autoadaptadores que emplea nos trasladan su incomodidad y nerviosismo: acaricia una mano con otra (una vez) y se rasca o toca la nariz (2 veces). Su cinturón es un somatoadaptador sobre el que apoya sus manos y, como en el caso de Chance y Dude, esta es su postura habitual.

### 8.3 Los objetos expresivos

De las tres películas analizadas *Río Bravo*, al igual que otros largometrajes de Hawks como *Scarface*, *Sólo los ángeles tienen alas* o *La fiera de mi niña* que analizamos en el apartado 7, destacan por el uso de objetos expresivos. Todos están relacionados con un personaje: Dude.

Su sombrero y estrella, además de funcionar como somatoadaptadores porque señalan posición, representan su ascenso y descenso a los infiernos, su encuentro con el Dude que fue y en el que se ha convertido, cuya voluntad está dominada por el alcohol.

Tras pasar la importante prueba que supone estar frente a una botella de whisky, servirse un vaso y depositar la bebida en su interior sin probar ni una gota, Dude decide volver al trabajo. Antes de que salga a vigilar la entrada del pueblo, Chance le lanza su estrella y él la acaricia antes de ponérsela de nuevo (ha ascendido del infierno).

El sombrero se muestra por primera vez en la escena en que se cambia de ropa y Feathers lo afeita. Se siente bien y quiere que se refleje en su aspecto exterior. Al encontrar el sombrero que Chance le ha guardado junto a otras prendas, lo toca y lo mira como si se tratara de una persona querida a la que hace tiempo que no ve. Sin embargo, un detalle nos hace intuir que Dude no se ha recuperado del todo: extrae del sombrero el aro que lo adorna y se lo da a Chance para que lo guarde. Este aro es otro objeto expresivo que refleja las dudas del alguacil respecto a su propia voluntad para dejar de beber.

La idea se confirma unos minutos después, cuando los hombres de Burdette lo golpean y lo atan. Chance lo libera y él, hundido y rabioso al mismo tiempo, lo golpea y afirma

que abandona su trabajo y sus esfuerzos para dejar de beber. Su sombrero ha desaparecido. Uno de los hombres de Burdette se lo cambió por el suyo con el objetivo de hacerse pasar por Dude. Sabe que es uno de los elementos que lo caracterizan. El ayudante del *sheriff* vuelve a la prisión y le explica a Stumpy lo ocurrido. Éste no se fija en la postura de Dude (está encogido sobre una mesa), en su expresión (de dolor) o en los gestos que hace con las manos sino en su sombrero.

Los revólveres que Chance y Stumpy le entregan simbolizan parte de su proceso de recuperación y el apoyo que sus compañeros le brindan. Los llevaba antes de convertirse en un alcohólico y los empeñó para comprar alcohol.

El último objeto expresivo es la escupidera en la que Joe Burdette y, después, uno de los mercenarios que trabajan para su hermano Nathan le lanzan un dólar. Representa la degradación del alguacil que, en el caso de Joe, no duda en agacharse para cogerlo. En el caso del mercenario, es Dude el que le pide que se agache a recoger el dólar que le para demostrarle lo humillante que es.

## 9. CONCLUSIONES

1.- Los tres largometrajes incluyen personajes con características opuestas. En *Luna nueva* Walter se mueve casi exclusivamente desde el Pequeño Profesor (56%) y el PC (39%), frente a Bruce que presenta un egograma inverso. No opera desde el Pequeño Profesor y emplea poco el PC (15%) en comparación con el NA (36%) y el NN (32%). En *Tener y no tener* Harry casi no actúa desde el NA (3%) frente a Frenchy (56,5%) y Paul de Bursac (35,5%) que lo activan con frecuencia. En *Río Bravo* Chance tampoco se mueve desde el NA (0%) frente a Dude (23%), que es el segundo estado que más activa.

2.- El hecho de que haya personajes que activen con frecuencia el NA no sólo se emplea para contrastar a unos y otros personajes, sino también para destacar una característica común a los protagonistas de los tres filmes analizados: su función protectora y cuidadora (PP). Es habitual que Bruce (36%) Eddie (34%) y Dude (23%) operen desde el NA y Hildy (17%), Harry (18%) y Chance (11%) les responden desde el PP. *Río Bravo*, en concreto, es un ejemplo de cómo en situaciones de emergencia se activa el PP en las relaciones de amistad. Chance y Stumpy ayudan a Dude a pasar el síndrome de abstinencia.

En *Tener y no tener* y *Río Bravo* hay alguien cercano al héroe que apoya o aconseja a la mujer que se enamora de él: Cricket con Marie y Colorado con Feathers. También se aprecia en *Sólo los ángeles tienen alas* (Kid con Bonnie) y *Hatari!* (Pockets con Dallas).

3.- La mujer que se enamora del héroe en *Tener y no tener* y *Río Bravo* opera, sobre todo, desde el NN: Mary en un 41% de los casos y Feathers en un 49%. Su sensibilidad hace posible que capten de inmediato la importancia que tienen para el héroe su trabajo y las personas que forman parte de su grupo profesional o a las que protege. Esto les permite introducirse en su mundo con éxito a través del humor (Mary con Eddie) o colaborando (Feathers lanza una maceta y salva a Chance pero también afeita a Dude).

4.- *Luna nueva* presenta un tipo de relaciones muy diferentes a las de *Tener y no tener* y *Río Bravo*. La primera se centra, sobre todo, en el desarrollo de un juego (*Si No Fuera*

*Por Ti*) y un timo mientras que las otras dos se ocupan fundamentalmente de transacciones complementarias compuestas.

Hay una evolución en lo que a relaciones se refiere en estas tres películas: en *Luna nueva* no hay amistad, amor o intimidad. En *Tener y no tener* hay intimidad y amor pero no amistad ni compañerismo. En *Río Bravo* hay intimidad, amor y también amistad y compañerismo. Quizás por esta, entre otras razones, algunos la consideran no sólo la mejor película de Hawks sino una de las mejores de la historia del cine.

5.- *Luna nueva* desarrolla la estructura completa de un timo y de un juego, incluida su antítesis, y sus protagonistas terminan la narración de la misma forma que la comenzaron: practicándolo. No se produce ninguna evolución. En cambio, en *Tener y no tener* los protagonistas comienzan practicando *Ahora Ya Te Tengo* (Harry) y *Pseudoviolación* (Marie) pero a medida que avanzan hacia la intimidad no vuelven a jugar. Chance practica *Defecto* con Feathers pero tampoco volverá a jugar.

6.- *Tener y no tener* y *Río Bravo* reflejan el proceso a través del que Harry y Chance avanzan hacia la intimidad con Mary y Feathers. Consideramos que el héroe hawksiano realiza un viaje interior de maduración (no exterior; de hecho, los espacios se reducen a unos pocos para que nos centremos en la comunicación no verbal y las relaciones) que consiste en aceptar que se ha enamorado y puede activar su N. Este viaje comienza con la aparición de la mujer. Los héroes de Hawks son profesionales competentes. Como podemos apreciar en el análisis y los resultados, se mueven desde el A (Harry Morgan 50% y Chance 58%) y desde el P (Harry Morgan: PC 20% , PP: 18% y Chance: PC 25% y PP 11%) en transacciones A-A en las que resuelven problemas, A-P, asertividad, en las que llevan las riendas y P-N en las que protegen, cuidan a otros, pero no operan desde el NN.

7.- Esta dificultad para manejarse en el terreno emocional se debe, en parte, al miedo: ellos mismos o alguien cercano ha tenido una experiencia amorosa amarga y a que el héroe hawksiano responde claramente a un patrón clásico. Según éste, el héroe ha de tener cuatro virtudes: fortaleza, sabiduría, justicia y templanza. Esta última virtud le exige controlarse a sí mismo, dominar las pasiones, instintos y deseos. Sin este autocontrol difícilmente podría tener éxito en su misión. Por estas dos razones tratan de



apartar de su lado a las mujeres de las que se enamoran mandándolas lejos en avión, barco o diligencia.

Aunque en los egogramas se aprecia claramente que a la largo de la narración emplean poco el NN (Harry 9% y Chance 6%) sí suelen activarlo en sus encuentros con Mary y Feathers. La aventura del héroe hawksiano es, por tanto, un aprendizaje: a medida que aceptan su enamoramiento comienzan a liberar su NN.

8.- Las transacciones dobles entre Harry y Mary y John T. Chance y Feathers en las que el plano oculto o psicológico es NN-NN desempeñan un papel clave en los dos largometrajes. Harry y Chance han comenzado a activar su NN pero les cuesta expresarse desde él, sienten vergüenza. Ellas son conscientes de esto y participan en transacciones dobles en las que solo la pareja conoce el significado de las palabras que emplea (juegan con la connotación). De esta forma se evidencia la compenetración, conocimiento y empatía que existe entre los protagonistas.

9.- Dentro de los juegos y timos, el que más practican los personajes de los tres largometrajes analizados es *Si No Fuera Por Ti*. Hildy y Stumpy no quieren reconocer que hay cosas que temen hacer y prefieren culpar a otros que asumirlo, pero hay una diferencia básica entre uno y otro personaje: la variante que practica Stumpy es humorística. Walter y Chance son los que imponen prohibiciones.

El segundo lugar en la clasificación lo ocupa *Defecto*. Los que lo practican necesitan sentirse sentirse seguros y tratan de evitar la intimidad.

El tercer lugar lo comparten *¿No Es Horrible?*, *Pata de Palo*, *Alcohólico*, *Policías y Ladrones* y *Es Usted Maravilloso Caballero*. Los dos primeros son similares y los que los practican buscan evitar responsabilidad al mismo tiempo que las caricias de otro. *Alcohólico* permite que los que están alrededor del intérprete principal, el que bebe, desempeñen distintos papeles por lo que posibilita el desarrollo de numerosas acciones. Es habitual que los largometrajes de Hawks presenten a un personaje con esta adicción: Eddie de *Tener y no tener*, Dude de *Río Bravo*, Claude de *Vivamos hoy* o el sheriff J. P. Harrah de *El Dorado* son algunos ejemplos. *Policías y Ladrones* es para Walter y Hildy un complemento de *Si No Fuera Por Ti* que le permite a la primera ir dejando pistas y al

segundo utilizarlas para sus fines. *Es Usted Maravilloso Caballero* lo emplean los personajes que recurren a los timos o artimañas, Walter y el alcalde, para tratar de persuadir a otros.

10.- Harry Morgan integra los dos modelos de héroe del cine clásico americano de la década de los 30 y los 40: el *outlaw hero* (héroe irregular) y el *official hero* (héroe oficial), que supone aunar ética y moral. El *outlaw hero* expresa los valores de generaciones anteriores, los reconocidos por la colectividad y la ley (moral y política). El segundo es fiel a sus propias ideas (ética).

Morgan se mueve en base a sus convicciones personales. No le influyen los valores de la colectividad o los de generaciones anteriores. Sin embargo, la colectividad es el principal destinatario de sus acciones. Ayudar a derrotar al nazismo es beneficioso para todos los seres humanos. Geoff Carter de *Sólo los ángeles tienen alas* también integra estos dos polos opuestos y la humanidad entera se beneficia de su trabajo ya que, gracias a figuras como él, la aviación ha alcanzado el desarrollo actual.

11.- Las mejores películas de Hawks, entre las que están las que hemos analizado, se caracterizan por un uso magistral de los manipuladores. Somatoadaptadores, heteroadaptadores, adaptadores de objeto y autoadaptadores aportan credibilidad y profundidad a los personajes y a las relaciones que mantienen. Los filmes de menor calidad en lo que a personajes y relaciones se refiere (*Río Rojo*, *Hatari!* o *El Dorado*), se apoyan más en el lenguaje y se ocupan menos de sugerir a través de lo no verbal; son más evidentes, más denotativos.

12.- Los protagonistas de estos tres filmes emplean heteroadaptadores para expresar afecto, apoyar, consolar o buscar la cercanía con otros personajes. La única excepción es Walter Burns, de *Luna nueva*, que los emplea para engañar a otros. Se sirve de ellos para ganarse la confianza de aquellos a los que pretende timar.

13.- Los adaptadores de objeto que más utilizan los protagonistas implican el uso de cigarrillos, tabaco, cerillas u otros objetos cotidianos (prendas de vestir, complementos o muebles) y tienen significados precisos. Los personajes sujetan, mueven, acarician, miran fijamente o apagan un cigarrillo para calmar sus nervios o mostrar empatía hacia

alguien. Estos gestos también pueden reproducir su actividad mental. Nuevamente, la excepción es Walter Burns que los reproduce cuando trata de acercarse a Hildy y fracasa o trama algo. El intercambio de cigarrillos entre personajes muestra la atracción sexual, cercanía, empatía o colaboración que hay entre ellos. El manejo de otros objetos cotidianos que se frotan, agarran, acarician o mueven refleja, en la mayoría de los casos, nerviosismo e incomodidad o son una extensión del proceso de pensamiento del personaje.

14.- Los autoadaptadores (los adaptadores de objeto implican necesariamente el uso de las manos) que utilizan se centran en las manos (frotarlas, entrelazarlas, agarrar una con otra) y la mayor parte de ellos revelan su nerviosismo a través de la falta de control de las mismas. Esta parte del cuerpo es esencial para Hawks y su dominio representa la templanza de un personaje. El de Dude, en *Río Bravo*, está enteramente construido sobre este aspecto. Está profundamente desesperado y abatido porque no tiene control sobre ellas. Esto se refleja en su incapacidad para liar cigarrillos. Es una metáfora que representa el autocontrol del que Dude carece. Sus propios impulsos le han vencido.

15.- Hay personajes que repiten un adaptador de objeto o autoadaptador (Hildy: tocar, dar vueltas, estrujar un sombrero; Walter: tocar, frotar, tamborilear con los dedos sobre un clavel y frotarse las manos; Harry: tocar la visera de su gorra; Mary: entrelazar las manos, agarrar una mano con el índice y el pulgar de la otra; Feathers: sostener, mover un vaso o una taza y Dude: frotarse la boca con una mano) que termina por caracterizarles y aportarles versomilitud.

16.- Los objetos no sólo funcionan como somatoadaptadores o adaptadores de objeto sino también como objetos expresivos.

17.- En los filmes analizados hay un importante componente psicológico: los personajes emplean juegos pero también utilizan transacciones complementarias compuestas y maduran, al igual que en la vida real. Hawks demuestra un profundo conocimiento del proceso de comunicación ya que, en sus trabajos, la comunicación no verbal es tan importante como la verbal y ambas se producen de forma integrada. El uso de los manipuladores es fundamental en este proceso. A través de ellos, de los objetos expresivos y de la contradicción entre la dimensión verbal y la no verbal los personajes

revelan su mundo interior, sus sentimientos, y sus verdaderas intenciones como hemos detallado a lo largo del análisis.

## 10. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 10.1 LIBROS Y ARTÍCULOS

ABRIL, Gonzalo (1997): *Teoría General de la Información*. Madrid, Cátedra.

ARISTÓTELES (2009): *Poética*. Madrid, Alianza Editorial. Traducción, introducción y notas de Alicia Villar Lecumberri.

ARNOLD, David L. G. (2006): “My Rifle, my Pony and Feathers: Music and the Making of Men in Howard Hawks’ Rio Bravo”, *Quarterly Review of Film and Video*, 23: 267-279, Routledge, Taylor and Francis Group.

ADLER, Alfred (1968): *Conocimiento del hombre*. Madrid, Espasa Calpe.

BACALL, Lauren (2005): *Por mí misma y un par de cosas más*. Barcelona, RBA.

BERNE, Eric (1982): *Hacer el amor*. Editorial Laia, Barcelona.

BERNE, Eric (1983): *Introducción al tratamiento de grupo*. Ediciones Grijalbo, Barcelona.

BERNE, Eric (2002): *¿Qué dice usted después de decir hola?*. Random House Mondadori, Barcelona.

BERNE, Eric (2007): *Juegos en que Participamos*. Barcelona, RBA Libros.

BERNE, Eric (2010): *La intuición y el Análisis Transaccional*. Sevilla, Jeder Libros.

BIRDWHISTELL, Ray L. (1952): *Introduction to Kinesics*. Washington D.C.: Department of State, Foreign Service Institute. Traducción española: Madrid, G. Gili, 1979.

- BIRDWHISTELL, Ray L. (1979): *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- CAVELL, Stanley (1999): *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- COMA, Javier (2010): *Las canciones del gran Hollywood*. Madrid, Notorius Ediciones.
- CROWE, Cameron (2009): *Conversaciones con Billy Wilder*. Madrid, Alianza Editorial.
- DARWIN, Charles (1873): *The Expression of Emotions in Animals and Man*. New York, Appleton. Traducción española: Madrid, Alianza, 1984.
- DONALD, Ralph R. (2001): “Masculinity and machismo in Hollywood war films”, en Whitehead, Stephen M. y Barret, Frank J. (Editores), *The masculinities reader*, Blackwell Publishers, Malden, Massachussets, EEUU (pp. 170-182).
- EKMAN, Paul y FRIESEN, Wallace (1969): “The repertoire of nonverbal behaviour: categories, origins, usage and coding”, *Semiotica I*, Universidad de California, San Francisco, páginas 49-98.
- EKMAN, Paul (2004): *¿Qué dice ese gesto? Descubre las emociones ocultas tras las expresiones faciales*. Barcelona, Integral.
- EKMAN, Paul (2009): *Cómo detectar mentiras*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- HALL, Edward T. (1959). *The Silent Language*. New York: Doubleday and Co. Traducción española: Madrid, Alianza, 1989.
- HEMINGWAY, Ernest (1970): *Tener y no tener*. Barcelona, Edhasa.
- JIMÉNEZ, Zoraida (2009): “La propaganda bélica en el cine de Howard Hawks durante la II Guerra Mundial (1939 – 1945)”, *Frame* (Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de Sevilla), nº 5, pp. 190-213.

- JOUVET, L. (2009) Comportamiento del actor: intriga, acción, movimiento, *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación*, volumen 14, pp. 65-81.
- KARPMAN, Stephen (2009): “Opciones”, en Noriega, Gloria (editora), *Desarrollo y evolución del Análisis Transaccional: premios en memoria de Eric Berne 1971-2008*, México, D.F., Editorial IMAT, pp. 75-83.
- KARPMAN, Stephen (1968): “Fairy Tales and Script Drama Analysis”, *Transactional Analysis Bulletin*, vol. 7, no. 26, pp. 39-43.
- KAWIN, Bruce F. (1980): *To have and have not*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- KNAPP, Mark L. (1982): *Comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- LAING, Ronald David (2008): “Nudos: la trama de los sentimientos”. Barcelona, Marbot Ediciones. Prólogo de Enrique Lynch.
- MAST, Gerald (1982): *Howard Hawks, Storyteller*. Nueva York, Oxford University Press.
- MCCRIDE, Joseph (1988): *Hawks según Hawks*. Madrid, Akal.
- MCCRIDE, Joseph (1972): *Focus on Howard Hawks*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice Hall.
- MCELHANEY, Joe (2006): “Howard Hawks: American Gesture” en *Journal of Film and Video*, 58.1-2, University of Illinois.
- MCGILLIGAN, Pat (1986): *Backstory: interviews with screenwriters of Hollywood's golden age*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

- MEHRABIAN, Albert (1972): “Nonverbal Communication” en *Nebraska Symposium on Motivation*, volumen 19, *Current Theory and Research in Motivation*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- MELLOR, Ken y SCHIFF, Eric (2011): “Descuentos”, en *Revista de Análisis Transaccional y Psicología Humanista*, nº 64, primer semestre, año XXIX.
- MEYERS, Jeffrey (1998): “Frozen eyes”, *The Virginia Quarterly Review*, vol. 74, nº 2, Charlottesville, University of Virginia, pp. 362-367.
- MORRIS, Desmond (1970): *El mono desnudo: un estudio del animal humano*. Barcelona, Plaza y Janés.
- MORRIS, Desmond (1974): *Comportamiento íntimo*. Barcelona, Plaza y Janés.
- MORRIS, Desmond (1980): *El hombre al desnudo: un estudio objetivo del comportamiento humano*. Barcelona, Ediciones Nauta.
- MULVEY, Laura (2006): “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en Kellner M. Douglas y Gigi Durham, Meenakshi (Editores), *Media and Cultural Studies*, Oxford, Blackwell Publishers, pp. 342-352. Originalmente publicado en 1975 por la revista *Screen*, 16 (3) pp. 6-18.
- NELSON, Nancy (2007): *Conversaciones con Cary Grant a través de sus propias palabras y de quienes mejor lo conocieron*. Madrid, Notorius Ediciones.
- PETTINÁ, VANNI (2009): “El desarrollo político 1898-1962”, en Naranjo, Consuelo (coordinadora), *Historia de Cuba*. Madrid, Ediciones Doce Calles y CSIC (Centro Superior de Investigaciones Científicas), pp. 339-392.
- POYATOS, Fernando (1994): *La comunicación no verbal II: paralenguaje, kinésica e interacción*. Ediciones Istmo, Madrid.
- RUESCH, Jürgen & KEES Weldon (1956): *Nonverbal Communication*. Berkeley,



California: University of California Press.

SÁNCHEZ – ESCALONILLA, Antonio (2002): *Guión de aventura y forja del héroe*, Ariel, Barcelona.

SHANNON, Claude E. & WEAVER, Warren (1981): *Teoría Matemática de la Comunicación*. Madrid, Forja.

STEINER, Claude (1980): “Libretos en que participamos”. México, Editorial Diana.

VALBUENA, Felicísimo (1999): “Retórica y Poética en los relatos de G.K. Chesterton sobre el Padre Brown”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, nº 4, pp. 275 – 339.

- (ed.) (2006a): *Eric Berne, teórico de la Comunicación*. Madrid. Edipo.
- (2006b): “Análisis de la película *Esencia de Mujer* desde los cuatro niveles del Análisis Transaccional”, *Revista de Análisis Transaccional y Psicología Humanista*, 55, 17-21.
- (2007a): “Análisis de la película *Hotel Rwanda*”, *Revista de Análisis Transaccional y Psicología Humanista*, 56, 71-79.
- (2007b): “Análisis de la película *La vida de los otros* (desde el Análisis Transaccional y la Teoría de la Negociación)”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense nº 12, pp. 119-136.
- (2008): “Los Guiones y los Proyectos de Vida en algunos cuentos de los Hermanos Grimm y de Andersen”, *Revista de Análisis Transaccional y Psicología Humanista*, 58, 43-62.

- (2009): “El Guión de Vida del Dr. House”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, 14, 119-136.

- (2009): “Aportaciones de la Retórica y de la Creatividad para profundizar en el Pequeño Profesor. Ilustración con el lenguaje cinematográfico”, *Revista de Análisis Transaccional y Psicología Humanista*, 60, pp. 7-19.

WALTERS, James (2008): “Making Light of the Dark: Understanding the World of His Girl Friday”, *Journal of film and video*, Fall-Winter, 60.3-4, University of Illinois.

WOLLEN, Peter (2002). “Who the hell is Howard Hawks?”, *Framework: The Journal of Cinema & Media*. Detroit: Wayne State University Press. Vol. 43, nº 1, pp. 9-17.

WOOD, Robin (2005): *Howard Hawks*. Madrid, Ediciones JC.

ZOLOTOW, Maurice (1988): *Billy Wilder in Hollywood*. New York, Limelight, Editions.

## **10.2 RECURSOS DE INTERNET**

DEVLIN, Keith (2001) “Claude Shannon”, texto de la columna de Devlin (Devlin’s Angle) en la página Web de la Asociación Matemática de América: [http://www.maa.org/devlin/devlin\\_3\\_01.html](http://www.maa.org/devlin/devlin_3_01.html)

Diccionario de la Real Academia Española *online*: <http://www.rae.es/rae.html>

Internet Movie Data Base: <http://www.imdb.com/>

### 10.3 PELÍCULAS

*Los muelles de Nueva York*, Josef Von Sternberg, 1928.

*La escuadrilla del amanecer*, Howard Hawks, 1930.

*Marruecos*, Josef Von Sternberg, 1930.

*El gran reportaje*, Lewis Milestone, 1931.

*Shangai Express*, Josef Von Sternberg, 1930.

*Scarface*, Howard Hawks, 1932.

*Vivamos hoy*, Howard Hawks, 1933.

*La fiera de mi niña*, Howard Hawks, 1938.

*Sólo los ángeles tienen alas*, Howard Hawks, 1939.

*Luna nueva*, Howard Hawks, 1940.

*Sargento York*, Howard Hawks, 1941.

*Bola de fuego*, Howard Hawks, 1941.

*Casablanca*, Michael Curtiz, 1943.

*Air Force*, Howard Hawks, 1943.

*Tener y no tener*, Howard Hawks, 1944.

*El sueño eterno*, Howard Hawks, 1946.

*Río Rojo*, Howard Hawks, 1948.

*La novia era él*, Howard Hawks, 1949.

*Me siento rejuvenecer*, Howard Hawks, 1952.

*Sólo ante el peligro*, Fred Zinnemann, 1952.

*Cuando ruge la marabunta*, Byron Haskin, 1954.

*Tierra de Faraones*, Howard Hawks, 1955.

*El tren de las 3:10*, Delmer Daves, 1957.

*Río Bravo*, Howard Hawks, 1959.

*Tres Vidas Errantes*, Fred Zinnemann, 1960.

*Hatari!*, Howard Hawks, 1962.

*Su juego favorito*, Howard Hawks, 1963.

*Primera plana*, Billy Wilder, 1974.

*Interferencias*, Ted Kotcheff, 1988.

## 11. APÉNDICES

### 11.1 RESTO DE TRANSACCIONES ANALIZADAS EN *LUNA NUEVA*

#### - Transacciones complementarias asimétricas P - N

- Una persona trata de imponer algo o critica a otra (P) y ésta se revela (N).

1) Bruce trata de hablar con Hildy, que está sentada frente a una máquina escribiendo el artículo sobre Williams. Walter les interrumpe constantemente.

Walter.- Usted. ¡Eh, oiga! Usted no puede estar aquí.

Bruce.- No estoy hablando con usted.

Walter.- Nos está molestando.

Walter le da órdenes en un tono tajante y despectivo (PC) pero Bruce le replica (NR).

2) Bruce sigue intentando que Hildy se marche con él en el tren a Albany.

Bruce.- Ahora veo lo que eres. Eres como él y como los demás.

Hildy.- Sí, sí, sí. Soy así. Si tuvieras un poco de comprensión.

Bruce.- Lo comprendo todo. Demasiado bien.

Hildy.- Espera, espera un momento. Quiero hacerte una propuesta. Walter, ¿cómo se llamaba la primera mujer del alcalde?

Opera ahora desde el PC. Parece que la reportera comienza a prestar atención a sus palabras: “Sí, sí, soy así” (NR que se manifiesta en su tono) pero, de repente, vuelve a perderse en su trabajo.

3) Molly Malloy entra en escena.

Periodista 1.- Vaya, vaya, vaya, vaya, Molly Malloy.

Periodista 2.- Hola, Molly. ¿Cómo estás?

Molly.- Hola canallas.

Periodista 1.- A visitar a Williams, ¿eh?

Periodista 2.- Está al otro lado del...

Periodista 3.- Será mejor que te des prisa.

Periodista 1.- Le mandaste un bonito ramo de rosas. ¿Qué hará con él mañana por la mañana?

Molly.- Sois muy gracioso, ¿verdad?

Periodista 2.- No estropees el juego, Molly. ¿Qué quieres?

Molly.- He venido... a deciros lo que opino de vosotros, de todos vosotros.

Periodista 1.- ¡Eh! No te soliviantes.

Molly.- ¡Si mereciera la pena que me partiera las uñas, os marcaría la cara de arriba a abajo!

Periodista 2.- Oye, no te enfades, ¿no hemos escrito cosas bonitas acerca de ti?

Periodista 1.- Sí, ¿qué más quieres?

Molly.- ¡Ah! Ya os habéis burlado bastante de mí, canallas.

Son realmente crueles con ella. La tratan con desprecio y se burlan desde el sarcasmo. Actúan desde el PC. Molly les responde desde la rabia y los insulta (NR).

4) Hildy ha conseguido tranquilizar a Earl Williams que le apunta con una pistola. De pronto, al ver que la reportera se mueve, la acusa de querer llamar a alguien.

Earl Williams.- ¡Sí! ¡Les llamaré y me volverán a atacar otra vez!

Hildy.- ¡Déme eso!

Earl Williams.- ¡No dejaré que usted lo haga!

Earl actúa desde el NA lamentándose de que la supuesta llamada de Hildy provocaría que lo acosaran de nuevo y desde el NR al desobedecerle. Ella se mueve desde el PC al darle una orden.

5) Los periodistas están con Hildy y Molly en la sala de prensa. Hildy trata de salir con la excusa de buscar un poco de agua para Molly, que no se encuentra bien. Sus compañeros no se lo permiten y comienzan a asediar a Molly con preguntas.

Periodista 1.- No habrás visto a Williams, ¿eh?

Molly.- ¡Qué gracioso!

Periodista 2.- Sí, ¿dónde está?

Molly.- ¡Déjenme en paz! ¿Quieren?

Los reporteros actúan desde el PC como hacen habitualmente ya que le hablan desde la exigencia. Ella responde desde el NR: “Déjenme en paz”.

6) Walter llega a la sala de prensa y se topa con la madre de Bruce.

Señora Baldwin - ¿Quién hay ahí?

Walter - ¿Quién es usted?

Señora Baldwin.- ¿Y usted quién es?

Hildy.- Es la señora Baldwin, la madre de Bruce.

Señora Baldwin.- ¿Qué hace usted?

Walter.- Cállese.

Señora Baldwin.- ¡No pienso callar! ¡Está haciendo algo malo!

Hildy.- ¡Mamá, por favor!

Walter - ¡Llévatela de aquí!

Hildy.- ¡Espera un momento, Walter!

Walter - ¡Louie, llévate a esta señora por las malas! ¡Enciérrala y evita que siga hablando!

Señora Baldwin - ¡No!

Louie.- Me llamo Louie Peluso.

Señora Baldwin.- ¡No! ¡Ah! ¡Ah!

Walter.- ¡Que no hable con nadie por el camino!

Esta escena es interesante porque es una de las pocas veces en toda la película en que alguien no muestra conformidad ante las órdenes de Walter: “¿Quién es usted? - ¿Y usted quién es?”. Es cierto que Hildy suele amenazarlo e insultarlo pero es diferente porque, como veremos más adelante, los dos lo desean así. A él mismo le sorprende la actitud desafiante, propia del NR, que la madre de Bruce muestra ante la orden que le da Walter (PC): “Cállese – No pienso callar”.

Hemos observado que Walter es un hombre de recursos que siempre se sale con la suya. Si la señora Baldwin no responde como él desea, si no hace su voluntad, debe desaparecer. Se deshace de ella a través de su enlace, Louie, al que también indica qué hacer (PC). Es gracioso que le diga: “Evita que hable”. No quiere comunicarse o escuchar a alguien que no sigue sus órdenes. Llega incluso a taponarle la boca con un pañuelo. No duda en acusar a la anciana de algo muy serio: “Es un caso de drogas”.

Hildy trata de calmar los ánimos actuando desde el NA: “Espera un momento, no puedes hacer eso”, que se desprende sobre todo de su tono de súplica. A la madre de Bruce le habla desde el PP: “No te preocupes mamá”.

7) El *sheriff* hace preguntas a Hildy para averiguar dónde está Williams.

*Sheriff*.- Está bien, Johnson. ¿Va usted a hablar o no?

Hildy.- Bien. ¿Qué quiere usted que diga?

*Sheriff*.- ¿Qué sabe usted de Williams?

Hildy.- ¿Qué sabe usted de Williams?

*Sheriff*.- Eso es. Ya vamos... Bueno muchachos sáquenla de aquí. Sé la forma de hacerla hablar.

Hildy.- Quietos, quietos. No me toquen.

Hartwell habla a Hildy desde el PC en un tono exigente. Ella le responde desde el NR repitiendo sus palabras. Él la amenaza indirectamente.

Durante la conversación, la reportera mira su sombrero. Lo sostiene con la mano derecha y le da golpecitos con la izquierda como si le estuviera quitando el polvo. Con este adaptador de objeto calma sus nervios.

8) La fortuna sonríe a Walter y Hildy. Pettibone aparece con la orden de suspensión y los papeles se cambian. Ahora son el *sheriff* y el alcalde los que están en apuros.

Alcalde.- Oiga usted. Váyase de aquí.

Pettibone.- No pueden sobornarme.

*Sheriff*.- ¡Largo de aquí! ¡Fuera!

Pettibone.- ¡Ah! No me iré. Tenga la suspensión.

El *sheriff* habla a Pettibone desde el PC: “Váyase de aquí, largo de aquí”. Él le responde desde el NR: “No pueden sobornarme. No me iré”.

- Una persona trata de imponer algo a otra y ésta acepta o se lamenta

1) Hildy quiere cerrar un trato con Walter y habla con Bruce.

Hildy.- ¿Qué hay de malo en cobrar 1.000 dólares?

Bruce.- Pero Hildy, yo...

Hildy.- Mira, nos vendrían muy bien Bruce. ¿Cuánto se tardaría en reconocerle?

Bruce.- Bueno, puedo traer a un médico de la compañía en veinte minutos.

Walter.- Así se habla.

Bruce trata de oponerse tímidamente pero no llega a terminar su frase porque es Hildy



la que ordena y manda (PC). Acaba aceptando (NA). Walter continúa con la táctica de la motivación positiva (PP).

2) Bruce empieza a perder la paciencia al ver que Hildy permanece sentada frente a la máquina de escribir sin prestarle atención.

Bruce.- Yo no soy un espía. Vamos Hildy. ¡Vendrás conmigo ahora mismo!

Hildy.- Espera un momento. ¿No ves que esto es lo más grande de mi vida?

Bruce actúa desde el PC cuando trata de que Hildy se marche con él. Llega incluso a agarrarla. Ella le habla desde el NA.

3) El brazo derecho de Walter, Duffy, le explica que el documento que necesita no ha sido firmado.

Walter.- Ponme con el gobernador.

Duffy.- No puedo.

Walter.- ¿Por qué no?

Duffy.- No puedo. Se ha ido de pesca.

Walter.- ¿Cuánto sitios hay donde pueda ir a pescar?

Duffy.- Por lo menos dos: el Atlántico y el Pacífico.

Walter.- Eso simplifica las cosas. Llámale por teléfono.

Duffy.- ¿Y qué le digo?

Walter.- Dile que si accede a nuestra petición sobre Williams, le ayudaremos en las elecciones.

Duffy.- ¿Qué?

Walter.- Dile que el *Morning Post* le apoyará con todas sus fuerzas (...) Está bien. En cuanto consigamos lo que queremos, volveremos a ser demócratas.

Duffy.- ¡Oh, Walter!

Walter.- Y no olvides que el *Morning Post* espera que cada empleado cumpla con su deber.

Duffy.- Sí, está bien, está bien.

Walter.- Duffy, puedes irte.

Duffy.- De acuerdo jefe.

De nuevo confirmamos el Estado del Ego desde el que Walter se expresa habitualmente: el PC. “Estoy ocupado, estoy ocupado” subraya de forma despreciativa. No deja hablar a su interlocutor y para cuando éste lo hace sigue en el mismo tono: “¿Qué?”. Da órdenes, para lo que utiliza el imperativo: “Llama al gobernador”, “Localízale”.

Mantiene el dedo índice alzado y lo agita. Hace preguntas desde la exigencia: “¿Por qué no?”. Duffy le pregunta qué hacer y, finalmente, acata las órdenes de su jefe (NA).

4) El alcalde responsabiliza nuevamente al *sheriff* de lo ocurrido con Williams y la suspensión.

Alcalde.- ¡Diles que ha terminado la fiesta en este Estado por tu culpa!

*Sheriff*.- ¡Oh, Fred!

Alcalde.- ¡Pensándolo bien, diles que he pedido tu dimisión!

El alcalde se dirige al *sheriff* desde el PC al darle una orden y amenazarle. Hartwell le responde desde el NA lamentándose.

5) Molly está hablando con Earl, que le agradece las flores que le envió. Se pone a llorar y Hildy interviene.

Hildy.- ¿Quieres callarte? Molly, no llores ¡Tranquilízate! ¡No te pongas histérica!

Molly.- Me lo voy a llevar de aquí.

Hildy.- ¡Estás loca! ¡No podríais dar dos pasos sin que os vieran!

Molly.- ¡Pero le cogerán! ¡Ya es demasiado tarde!

Hildy.- Ya lo sé. Estoy intentando pensar algo antes de que vengan los agentes.

Molly.- ¿Y ahora qué haremos? Quiero sacarlo de aquí

Earl Williams.- Que me cojan. ¡Qué importa ya!

Hildy actúa desde el PC: “Tranquilízate, no te pongas histérica”. Molly se mueve desde el NA lamentándose y recurre a terceros en lugar de buscar una solución por sí misma. Entre lágrimas pregunta a Hildy: “¿Y ahora qué haremos?”. Sólo dramatiza las situaciones y nunca se detiene a pensar en una posible salida para ellas. Earl, como siempre, se muestra pesimista.

6) Hildy escribe un artículo sobre Earl Williams mientras Walter habla con Duffy para que reestructure la edición del periódico. Bruce trata de informar a Hildy de que se marcha en el tren de las nueve, pero, ante la falta de interés de la reportera, se marcha.

Walter.- (A Duffy) No, deja eso ahora. No trabajas en la sección de publicidad. Espera Duffy, espera (...).

(A Earl Williams) Vuelve ahí dentro, cara de tortuga asustada. Oye Duffy, ¿ya le has dicho a Butch que

coja un taxi? Es cuestión de vida o muerte. Bien, mantén la línea. Están en camino. Sólo tenemos que aguantar un cuarto de hora.

Como de costumbre, da órdenes empleando un tono de exigencia. Insulta a Williams. Tanto él como Duffy le obedecen. Está muy nervioso. Se frota las manos (autoadaptador), mira a los lados y se acerca a la ventana. Su objetivo es conseguir sacar a Williams de la audiencia en el buró sin que lo descubran para dar una exclusiva.

7) Walter hace creer a Hildy que quiere que se marche con Bruce. Ella comienza a llorar y él le confiesa que no quería que se fuese. Se dirige de nuevo a Walter.

Hildy.- Bueno, ¿qué haces ahí parado mirándome? Tienes que sacarle de la cárcel. Manda a Louie con dólares buenos y que se vaya a Albany cuanto antes.

Hildy actúa desde el PC al indicarle a Walter qué hacer. Éste no dice nada. Simplemente le obedece llamando a Duffy para que se ponga en contacto con Louie (NA).

## **- Transacciones cruzadas**

### **A) Insolentes o punzantes**

1) Walter continúa presionando a Hildy para que escriba el artículo sobre Williams.

Walter.- No Hildy, tú sabes que yo no la haría bien. Hay que poner un toque femenino. Hay que tener un corazón.

Hildy.- No te pongas poético, Walter. Manda a Sweeney. Es el mejor que tienes para las noticias sensibleras.

Hildy responde a sus aparentes cumplidos con una ironía y un hecho.

2) Hildy ultima los detalles sobre la firma de la póliza: Walter debe hacerse un reconocimiento en su propio despacho para ahorrar tiempo.

Walter.- ¡Eh! Estoy mejor que estuve en toda mi vida.

Hildy.- Eso es lo que a ti te parece.

Hildy le lanza una punzada.

3) Hildy ordena a Walter que extienda un cheque garantizado para pagar el seguro de vida que va a contratar con la compañía de Bruce.

Hildy.- Sí. Si no es así, no hay artículo.

Walter.- ¿Quieres también mis huellas digitales?

Hildy.- No. No es necesario.

Walter responde a la amenaza de Hildy (PC) con una punzada.

4) Walter ordena a Duffy que le diga al gobernador que le apoyarán en las elecciones si cancela la ejecución de Williams.

Duffy.- No puedes hacer eso.

Walter.- ¿Por qué?

Duffy.- Porque hace mas de veinte años que somos un periódico demócrata.

Formula una pregunta desde la exigencia: “¿Por qué?” (PC) y Duffy le responde con un hecho (A).

5) Duffy explica a Walter que el gobernador no ha firmado la orden de suspensión de la ejecución de Williams. Le manda localizarlo. Hildy comenta la actitud de Walter.

Hildy.- Calla Duffy. Está pensando.

Es una insolencia en forma de ironía.

6) La sala de prensa se ha quedado en silencio después de la salida de Molly. Los periodistas se sienten culpables. Uno mira a la mesa mientras apoya su cara entre las manos cuando Hildy entra.

Hildy.- Caballeros de la prensa, ¡ah!

Hildy abre la puerta y, desde el marco de la misma, con el cuerpo muy erguido, les reprocha su comportamiento irónicamente a través de una punzada.

7) El alcalde y Pettibone hablan del trabajo en el Ayuntamiento que el primero acaba de proponer al segundo.

Pettibone.- No, mi mujer no me dejaría aceptar.

Alcalde.- ¿Por qué no?

Pettibone.- Pues porque vive con mi familia en el campo.

Alcalde.- Es igual. Tráigales usted. Nosotros pagaremos todos los gastos.

Pettibone.- Eh... no. Creo que no.

Alcalde.- Pero hombre, ¿por qué no?

Pettibone.- Tengo dos hijos que van a la escuela y si cambian de residencia pierden un año.

Alcalde.- ¡No perderán nada! ¡Adelantarán un curso! ¡Y yo le garantizo a usted que sacarán matrícula de honor!

Aparentemente (ya que finge para alcanzar su objetivo) trata de persuadirle lanzando estímulos del PP al N. Pettibone no acepta su proposición y actúa desde el A al explicar las razones que le impiden hacerlo. Aún así, el alcalde insiste y, como ya dijimos, prescinde de cualquier consideración ética y moral.

8) Hildy ha pedido a Louie, el secuaz de Walter, que le devuelva el dinero que le ha robado a Bruce. Él finge entregárselo y le exige un recibo. Hildy le ofrece algo muy distinto a una factura.

Hildy.- Te haré una cicatriz.

Louie.- Las tengo a montones.

Ella le amenaza desde el PC y él le responde con un hecho (A). Es un intercambio amenaza-provocación.

9) Lllaman a la puerta. Son los reporteros, que vuelven a la sala de prensa y se encuentran con ella cerrada. Comienzan a interrogar a Hildy.

Periodista 1- ¿Por qué te has encerrado? ¡Di! Tenemos que hacer algunas llamadas.

Periodista 2 – ¡Eh! ¿Qué hace ella aquí?

Hildy.- Oye, ¿por qué no vas a buscar unas sales?

Los periodistas hacen preguntas a Hildy desde la exigencia (PC). Ella les responde con uno de sus habituales sarcasmos (A).

10) El alcalde explica a Hildy y Walter el futuro que les espera.

Alcalde.- Bueno. Eso supondrá unos 10 años para cada uno de ustedes.

Hildy.- Si cree que ha acabado con el *Post* vaya pensando en largarse de la ciudad.

El alcalde los amenaza (PC) y Hildy le responde con una punzada (A).

Es muy divertido ver cómo Walter se encuentra con su fotocopia, el alcalde. Ambos están acostumbrados a operar desde el PC con sus constantes desprecios, amenazas e insultos a los que les rodean y a utilizar cualquier medio para salirse con la suya.

11) El alcalde, Walter y Hildy continúan debatiendo sobre las consecuencias que supondrá para los dos últimos haber ocultado a Williams.

Alcalde.- No les va a servir de nada. Están liquidados. Su cargo le durará exactamente un par de días más. Ni todos los abogados del mundo podrán ayudarle.

Walter.- El último hombre que me dijo eso fue Archie Leach días antes de cortarse el cuello. Nos hemos visto en situaciones peores que ésta. ¿No Hildy?

Hildy.- No.

Walter.- Se olvidan ustedes del poder que siempre ha tenido un periódico como el *Post* amigos.

El alcalde les amenaza de nuevo. Ahora es Walter el que le lanza una punzada y le presenta un hecho: la prensa es un poderoso instrumento.

Ya hemos mencionado la importancia que los actores tienen en el cine de Hawks. Su personalidad se funde con la de los personajes a los que encarnan. En su búsqueda de la verosimilitud, el cineasta pedía a las estrellas que protagonizaban sus obras con espontaneidad. Esto hacía que durante el rodaje, el contenido del guión, cambiase con frecuencia. Aquí, Cary Grant, sustituye un nombre por el suyo propio: Archie Leach.

12) Walter insiste en hacer ver al alcalde el poder de la prensa.

Walter.- Está usted hablando al *Morning Post*.

Alcalde.- ¡Oh! El poder de la prensa.

Walter.- Otros más poderosos que usted han conocido su poder: presidentes, reyes...

Le habla desde el orgullo propio del P y el alcalde se burla de él. Lanza entonces uno de sus ya habituales discursos hiperbólicos.

13) Walter explica al alcalde las consecuencias de su soborno.

Walter.- Les pueden caer aproximadamente 10 años a los dos.

Alcalde.- No se precipite, Señor Burns. Existen las demandas por difamación.

Walter amenaza al Gobernador (PC) y él le responde con un hecho al referirse a las demandas (A).

14) Walter advierte al alcalde que puede pasar 10 años en prisión por haber ocultado el indulto. Hildy se introduce en la conversación.

Hildy.- Vaya corriendo a ver al gobernador

Hildy lanza una punzada que se identifica fundamentalmente a través de su tono irónico.

### **- Transacciones ulteriores**

#### **A) Angulares**

1) Bruce llama a Hildy desde la cárcel. Lo han encerrado por llevar un reloj de otro encima. Él insiste en que jamás ha robado. Hildy tiene una idea clara de quién puede haber dejado el reloj en el bolsillo de Bruce y telefona a Walter.

Hildy.- ¿Eres tú, Walter? Tengo que darte algunas noticias. Sí, sí, conseguí la entrevista, pero lo que tengo que decirte es más importante. Sí, será mejor que tomes nota. ¿Preparado? ¡Maldito chimpancé traidor! ¡No haré ninguna entrevista ni escribiré ningún artículo para ti! (...) ¡Y si vuelvo a verte será para darte tantos golpes en tu cabeza de mono que acabará sonando como un gongchino! (...)

Hildy se mueve desde el PC al insultar a Walter y amenazarlo. Vuelve a anunciar cosas que no cumple. En este caso, afirma rotundamente que no escribirá para él, pero siempre encuentra la excusa perfecta para contradecir con hechos sus palabras. Ni

siquiera es capaz de volver al taxi donde ha dejado a Bruce. Sistemáticamente veremos cómo incumple todo lo que dice que hará. Las peleas con Walter son en el fondo una excusa para no marcharse.

Walter continúa empleando una transacción ulterior angular al aparentar operar desde la ingenuidad (NN): “No sabes por qué estoy enfadada, ¿eh?” en el plano social y activar su A en el psicológico. Sigue un plan que tiene como objetivo impedir que Hildy se case y vuelva a su puesto en el *Post*.

2) Hildy afirma desear ir a la cárcel a buscar a Bruce pero permanece en la prisión mientras Walter la convence de lo importante que es escribir un artículo sobre Williams.

Walter.- Bueno, no me interesan los detalles ahora. ¿Sabes lo que has conseguido? Eres la dueña de una ciudad que está dominada desde hace cuarenta años por la misma pandilla y con esto los arrojas de aquí y nos dan la oportunidad de tener un gobierno digno, honrado y eficiente. Escucha, si no fuese por tu propio interés, ¿crees que iba a estar aquí discutiendo contigo? Has hecho una cosa grande, has ascendido a una nueva clase.

Hildy.- ¿Qué?

Walter.- Dejaremos tan en ridículo a esos politicastos que el próximo martes no les votarán ni sus esposas.

Hildy.- Supongo que sí.

Walter la motiva positivamente alabando su trabajo e hiperbolizando el hecho de que tengan a Earl Williams en el buró. Le hace creer que el bien de la colectividad está en sus manos. Emplea una transacción ulterior angular al decirle que lo hace por su bien. Aparenta actuar desde el PP preocupándose por ella: “Si no fuese por tu propio interés, ¿crees que iba a estar aquí discutiendo contigo?” y ayudándola a hacer lo correcto. Lo cierto es que lo hace desde el A en su vertiente fría y calculadora.

Hildy da vueltas por la habitación mientras agarra su sombrero y él va detrás de ella.

3) Hildy se muestra muy complacida por haber conseguido acabar con la carrera del *sheriff* y el alcalde. Rememora situaciones similares en las que Walter y ella se vieron acorralados y consiguieron salir victoriosos. Parece que Burns no comparte su punto de vista.



Hildy.- ¡Vaya! Menudo apuro hemos pasado. Ha sido la situación más grave que he vivido. ¿Recuerdas cuando le robamos al forense el estómago de la anciana señora Flaguerty? Demostramos que la habían envenenado, ¿verdad Walter? Lo escondimos una semana, ¿recuerdas? En el hotel que... o sea donde, como...

Walter.-Nos podían haber metido en la cárcel por eso, ¿sabes? Tienes toda la razón Hildy. Esta es una profesión de locos. Claro que tú, ahora, te vas con Bruce, tu novio.

Hildy.- ¿Irme? ¿A dónde? Ya sabes que se ha ido en el tren de las nueve.

Walter.- Te estará esperando en la estación. Cuando llegues a Albany, corre.

Hildy.- (Mira el reloj). Ahora se ha hecho demasiado tarde, Walter.

Walter: Márchate, Hildy.

Hildy.- Pero, ¿a qué viene esta prisa tan de repente?

Walter.- Oye, cariño, ¿no te das cuenta? Quiero hacer algo digno por primera vez en mi vida. Márchate antes de que me arrepienta.

Hildy.- Pero Walter. Un momento.

Walter: No creas que no me cuesta. Mándale un telegrama. Te estará esperando cuando llegues.

Hildy.- ¿Quién escribirá el artículo?

Walter.- Yo. No será tan bueno como si lo hubieras hecho tú pero...

Hildy.- El reportaje es... Ya comprendo la comedia. Intentando que me vaya para que yo sea lo bastante estúpida y desee quedarme.

Walter.- Siempre tan suspicaz, Hildy. Un momento Duffy. Pero esta vez te equivocas. Mira nena, cuando salgas por esa puerta, parte de mí se irá contigo, pero se abrirá un nuevo mundo ante ti. Me he burlado de Bruce, de Albany y de todo eso. ¿Sabes por qué? Porque estaba celoso y también porque no podía ofrecerte la clase de vida que tú te mereces. Y que es la que tú quieres.

Hildy.- Yo, yo... Podría quedarme a escribir el artículo y salir mañana por la mañana.

Walter.- No, olvídale. Vamos, vamos. Adiós Hildy. Buena suerte. (La besa en la boca).

Hildy actúa desde el NA. Trata de acercarse a Walter recordando un buen momento que pasaron juntos y dándole varios toquecitos en el brazo (heteroadaptador). Al mismo tiempo, está nerviosa: agarra su sombrero con ambas manos y lo estruja (adaptador de objeto). Walter, que emplea transacciones angulares, corta la comunicación al decirle que podían haber acabado en la cárcel. Al escucharlo, tuerce los labios hacia la derecha, rápidamente baja la mirada hacia el mismo sentido, vuelve a mirar a Walter y a desviarla hacia la derecha. Se sienta en la mesa, se aproxima a Walter y lo mira con los ojos ampliamente abiertos. Cuando Walter le dice que le envíe un telegrama a Bruce, su mirada parece perdida, como si mirara al infinito, y se frota las manos (autoadaptador). Al ofrecerse a quedarse toca a Walter de nuevo en el brazo (heteroadaptador).

Walter aparenta actuar desde el PP (aconsejándole lo mejor para ella, cuidándola) y desde el NN (expresando lo que siente) cuando lo hace desde el A. Actúa de una forma inesperada. Es la última fase de su truco o artimaña, lo que en AT se conoce como antítesis o antídoto.

4) Hildy se ha inventado que existe una costumbre entre los periodistas que consiste en guardar el primer cheque importante que reciben en un sombrero para tener buena suerte. Lo hace para que Bruce esconda el cheque que le ha dado Walter y así éste no pueda quitárselo.

Bruce.- Sí, aquí lo tengo. Mira. Je, je, je. Es una superstición muy curiosa esa que me contaste hace un rato.

Hildy.- ¿Verdad que sí?

Hildy aparenta actuar desde el NN en el plano visible cuando lo hace desde el A en el psicológico u oculto. Lo de la superstición es una mentira, pero cuando él le dice que es curiosa (NN), ella finge actuar con espontaneidad.

5) Walter sale con Hildy de su despacho. Después de discutir, han acordado que podrá conocer a su prometido. Bruce espera en la entrada de la redacción. Junto a él hay un anciano.

Walter.- ¡Vaya! Enseguida me he dado cuenta de que mi mujer ha elegido al mejor hombre para marido. ¿Cómo está usted? (Le da la mano a un hombre viejo).

Anciano.- Debe haber algún error. Yo ya estoy casado.

Walter.- ¿Que está casado? Oh, Hildy, deberías habérmelo dicho. Mi enhorabuena de nuevo, Señor Baldwin.

Walter confunde al anciano con Bruce premeditadamente. Aparenta moverse desde el NN con espontaneidad y sorpresa al descubrir que no es él, pero actúa desde el A.

Cuando se presenta, en lugar de estrechar la mano de Bruce, agarra el mango de madera de su paraguas. Para Gerald Mast es una metáfora de la que se desprende que Bruce es: “un hombre joven pero de madera” (Mast, 1982: 219).

6) Bruce trata de explicarle que él es el prometido de Hildy.

Walter.- (Al verdadero Baldwin) Estoy muy ocupado, deje su tarjeta al botones. ¿Qué decía usted, Señor Baldwin?

Bruce.- Soy yo Baldwin.

Anciano.- Iba a decirle que yo me llamo...

Walter.- Oiga, en otro momento. ¿No ve que estoy hablando con el señor Baldwin? No he oído lo que me decía.

Walter manifiesta su habitual arrogancia (PC) en el plano manifiesto. Nunca presta atención a sus interlocutores, sólo se interesa por lo que los demás pueden decir si eso encaja en la información que necesita completar o el asunto que está manejando. En el plano psicológico actúa desde el A. Bruce y el anciano tratan de explicarle lo que ocurre (A).

Hildy, contempla la situación desde una distancia prudente y sonríe. Murmura una falsa amenaza con aire de complacencia: “Walter, no te servirá de nada”. Nuevamente, esta contradicción entre el contenido de la frase, su expresión facial y el tono que emplea al decirla, nos indica que las cosas no son cómo parecen. Lejos de molestarse por la intromisión parece satisfacerle que vaya detrás de ella.

7) En el restaurante, Walter pone en marcha su plan mientras hace preguntas. Se tira una copa por encima y ordena a Gus que finja que le llaman por teléfono.

Walter.- Gracias, Gus. Muy bien, muy agradecido. Lo siento mucho, ha sido una torpeza, ¿verdad? Oiga, Bruce, dígame una cosa. Ha dicho usted que se marchan esta tarde a las cuatro, lógicamente en coche cama. Y no se casan hasta mañana, ¿eh?

Bruce.- Oh, bueno, no es así.

Walter.- ¿Ah no? ¿Cómo es?

Hildy.- ¡Ah! Pobre Walter. No podrá dormir en toda la noche. Quizás debería haberle dicho que mamá también vendrá.

Walter.- ¿Mamá? Pero si tu madre la palmó hace mucho tiempo.

Es precisamente el dato que le facilita Hildy sobre la hora de salida de su tren lo que determina la puesta en marcha de la maniobra de Walter. Lo apreciamos en su mirada. Al escuchar que salen a las cuatro, la desvía hacia la derecha, la baja y pone sus ojos en

Bruce con expresión de enfado. Lleva ya un tiempo pensando qué timo emplear y cuándo. Ahora comienza a desarrollarlo. Se tira una copa por encima para poder hablar a solas con Gus y pedirle que haga que le llamen por teléfono cuanto antes. Al afirmar que puede contar con él mira su reloj. Es consciente de que tiene poco tiempo para actuar.

En el nivel social, opera desde el N excusándose por haberse tirado la copa encima y sorprendiéndose de que le llamen por teléfono. Finge hacerlo desde el PP al ofrecer su apoyo a Hildy. En el nivel oculto se mueve desde el A.

8) Walter vuelve de hablar por teléfono e intenta llamar la atención con una frase corta e impactante de obligada pregunta: “Malas noticias”. Continúa con otra igual: “Va bastante mal”. Hasta que no le plantean cuestiones y cree que ha conseguido despertar la curiosidad de ambos, no explica el caso de Earl Williams.

Bruce.- Pero podrían demostrar que el hombre no era responsable.

Walter.- No es tan fácil, no.

Hildy.- Puede que no sea tan difícil.

Walter.- ¿Qué quieres decir Hildy?

Hildy.- ¿No se podría conseguir que antes le reconociera un especialista?

Walter.- Sí, ya. Lo va a hacer un tal Egelhoffer y dirá lo mismo que los demás.

(...)

Walter.- ¡Oh, Hildy! Sabes que para esto hace falta un toque femenino, hace falta corazón, hace falta...

Hildy.- Manda a Sweeney, es el mejor que tienes para esa clase de historias.

(...)

Hildy.- ¡Basta ya, Walter! ¡Basta ya!

Walter.- ¿Basta de qué?

Hildy.- De tanta comedia. Acabo de recordar que Sweeney se casó hace menos de cuatro meses.

Walter.- (Risas). Está bien, Hildy. Tú ganas, tú ganas.

Walter está muy atento a la reacción de Hildy mientras afirma que no es fácil demostrarlo. La mira fijamente con expresión seria. Está ansioso por ver si pica el anzuelo que le ha puesto. Ella lo hace ya que cree estar aportando una solución novedosa (A). La rapidez y el entusiasmo con los que plantea la solución demuestran que es una gran profesional. Walter se muestra espontáneo, como si todo estuviese surgiendo sobre la marcha y se le acabara de ocurrir que ella podría cubrir la

información (NN): “¿Qué quieres decir Hildy?”. La motiva positivamente a través de varios halagos (PP): “¡Oh! Tú puedes salvar la vida de ese pobre diablo”, “Hay que poner un toque femenino, hay que tener un corazón”.

Debemos recordar que el NN y el PP desde los que opera son sólo aparentes, dominan el plano social. Realmente se mueve desde el A calculador siguiendo los pasos para completar su plan. También utiliza el NA para aumentar el dramatismo a través de un contraste: “Sweeney con gemelos y a Williams le ahorcan mañana”.

Walter sabe que las recomendaciones de Bruce para que Hildy acepte el caso de Earl son importantes y ataca su lado sensible con una larga hipérbole: “Ir de Luna de miel con las manos manchadas de sangre”, “¿Cómo van a ser felices después?”, “Un hombre subió al patíbulo”, “Le aseguro que el espectro de Williams...”. Aparentemente, es un estímulo PC-N, pero Walter, en el plano psicológico, opera desde el A.

Justo cuando parece que logra convencer a Hildy, ésta cae en la cuenta de que le miente y salta desde el PC: “¡Basta!”. Él sigue aparentando moverse desde el NN y, después, pasa al NA para fingir una retirada aparente.

9) No ha conseguido que Hildy acepte escribir el artículo con sus cumplidos y lamentos fingidos. Hace una propuesta a la pareja.

Walter.- No tiene importancia, olvidemos todo esto. Escuchen atentamente: les voy a hacer a los dos una proposición de negocios.

Hildy.- No nos interesa.

Walter.- Claro que le va a interesar. Usted es un joven inteligente.

Hildy.- No le escuches, Bruce. Le conozco desde hace mucho tiempo y sé perfectamente...

Walter.- Cierra el pico. Estoy hablando con él. Mire, Bruce, convenza a Hildy para que escriba ese reportaje y yo le prometo hacerme una buena póliza de seguros. ¿Qué dice usted? (...)

Walter.- Escuche: si le convence para que haga el artículo, contrataré una hermosa póliza de seguros.

Bruce.- ¡Oh, no, no, no, señor Burns! No utilizaré a mi mujer con fines comerciales.

Aparentemente, se trata de un *quid pro quo* que seguiría el esquema A-A: Hildy hace el artículo y él contrata la póliza. Sin embargo, el objetivo de Walter no es que ella se

ocupe del caso Williams sino anular la boda y que se quede a su lado como pareja y periodista. Hildy se traga el cebo económico.

10) Bruce ha conseguido salir de la cárcel. Entra en la sala de prensa en la que están Walter y Hildy.

Bruce.- ¿Y mi madre? Ha dicho que venía aquí. ¿A dónde ha ido?

Hildy.- A algún sitio.

Bruce.- Hildy, dime, ¿a dónde fue mi madre?

Hildy.- No lo ha dicho.

Bruce.- ¿Por qué no lo ha dicho? ¿Le has dado el dinero?

Hildy.- No. Se ha ido a toda prisa.

Hildy solo piensa en escribir su artículo. Sabe que Louie ha raptado a la Señor Baldwin pero engaña a Bruce.

11) Bruce culpa a Walter de la actitud de Hildy. La reportera no ha ido a sacarlo de la cárcel como hizo la primera vez. Ahora no le presta atención porque está absorta en su artículo.

Bruce.- ¡Cállese Burns!

Hildy.- ¡Por favor! ¿Cómo voy a hacer...?

Bruce.- Usted ha tenido la culpa, lo sé. Ella quería apartarse de usted y de lo que usted representa, pero es usted muy listo.

Walter - ¿Qué?

Bruce.- Ha sabido atraparla y convencerla.

Bruce habla con un tono poco habitual en él: enérgico y despectivo (PC). Walter le responde desde el NN con sorpresa: “¿Qué?”. Es importante indicar que está fingiendo. Como es habitual echa mano de una transacción angular.

12) Bruce presiona a Hildy para que se marche con ella a Albany, como habían acordado. Walter corta su conversación y Bruce se dirige a él.

Bruce.- Le voy a decir señor como se llame...

Hildy.- Eso no, Bruce. ¿No ves que esto es muy importante? Déjame que te lo explique.

Walter.- No le expliques nada. Es un espía. ¿No lo ves?

Walter aparenta actuar desde el PP con Hildy. En realidad, lo hace desde el A en una nueva transacción ulterior angular con dos planos: social (PP) y psicológico (A). Su objetivo es alejar a la pareja.

13) Los reporteros piden al *sheriff* que adelante la ejecución de Williams para poder publicar la noticia antes.

*Sheriff*.- Eso no estaría bien. No puedo molestar a un hombre sólo para complacer a la prensa.

Periodista 1.- Pero sí puedes aplazar la ejecución para que se efectúe tres días antes de las elecciones y presentarte como defensor de la ley y el orden.

*Sheriff*.- Os aseguro, muchachos, que yo no he tenido nada que ver con esos aplazamientos.

Periodista 1.- Sí. ¿Y no habrá otro aplazamiento esta noche?

Periodista 2.- ¿Y si Egelhoffer dice que Williams está loco?

*Sheriff*.- ¡No puede hacer eso porque no lo está! Está tan cuerdo como yo.

Un poco de seriedad, se trata de una ejecución. Se hará todo según la ley. A las siete de la mañana, ni un minuto antes. Después de todo somos seres humanos, ¿no es así?

Hartwell se mueve de acuerdo a un plan que ha trazado con el alcalde de cara a ganar las elecciones. Aparenta operar desde el P, desde la responsabilidad, en el plano social: “Eso no estaría bien (...). Se hará todo según la ley” pero lo hace desde el A en el psicológico.

Antes señalábamos que *Luna Nueva* da una idea negativa acerca de la autoridad (*sheriff*, alcalde y policía) y el oficio periodístico. Ahora, vuelve a insistirse en la falta de seriedad, escrúpulos, profesionalidad e interés del *sheriff* y los reporteros.

14) El alcalde hace a Pettibone varias preguntas.

Alcalde.- ¿Quién más había cuando se lo dio?

(...)

Pettibone.- Nadie. Estábamos pescando.

Alcalde.- Escuche, usted nunca llegó aquí con esto.

Pettibone.- Claro que sí.

Alcalde.- Vamos a ver, dígame, ¿cuánto gana usted a la semana?

Pettibone.- ¿Qué?

Alcalde.- ¿Que cuánto gana usted?

Pettibone.- 40 dólares.

Alcalde.- ¿Y no le gustaría ganar 350, o sea, casi 100 a la semana?

Pettibone.- Eh... bueno, la verdad es que... ¿Quién, yo?

Alcalde.- Vamos a ver, ¿cómo le parece? Necesitan a un hombre como usted en la Secretaría Municipal.

Pettibone.- ¿Dónde?

Alcalde.- En el Ayuntamiento.

Pettibone.- ¿En el Ayuntamiento?

Alcalde.- Exacto.

Pettibone.- No, mi mujer no me dejaría. Verá: es que mi mujer vive en el campo, con mi familia.

Alcalde.- Puede venir aquí. Nosotros pagaríamos los gastos.

Pettibone.- No, yo creo que no.

Alcalde.- ¿Por qué no?

Pettibone.- Verá: tengo dos hijos que van al colegio y cada cambio...

Alcalde.- No suspenderán nada. Incluso adelantarán un curso. Yo les garantizo que se graduarán con matrícula.

Pettibone.- Pues es una situación bastante extraña.

Alcalde.- No, qué va. Y recuerde que usted no ha entregado esto.

Pettibone.- Claro que sí.

Alcalde.- Que no.

Pettibone.- Yo entré por esa puerta.

Alcalde.- Escuche: no hay ninguna puerta. Ande, márchese. Venga a verme a mi despacho mañana. ¿Cómo se llama?

Pettibone.- Pettibone.

Alcalde.- Pettibone. No, no, no. Lo único que tiene usted que hacer es marcharse y cerrar esa puerta.

Pettibone.- Me voy a mi casa.

Alcalde.- Vaya a esta dirección. Un sitio precioso. Ellos se ocuparán de usted. Diga que le envía Fred. Y cincuenta dólares a cuenta.

Finge actuar desde el PP interesándose por su situación y ofreciéndole un trabajo mejor que el que tiene afirmando que debe cubrir un puesto. Sin embargo, lo hace desde el A ya que trata de sobornarlo para conseguir que su plan de la ejecución, orientado a conseguir votos, salga adelante.

Es importante fijarse en cómo cambia la expresión facial del alcalde cuando abre el documento que el empleado le presenta. Parece que las cejas se le desplazan a la parte superior de la frente. Su sorpresa es muy grande ya que se ha topado con el indulto.

A través de sus gestos y de su paralenguaje pueden distinguirse perfectamente el nivel



social y el ulterior de sus transacciones. Como afirma Berne, el paso de un estado del ego a otro va siempre acompañado de cambios en el lenguaje, los gestos y el tono. Primero se deja llevar; alterado y por medio de amenazas le pregunta (PC): “¿Quién más había cuando le entregó esto?”. Le apunta con el dedo pero, en solo un segundo, se controla y le pone la mano en el hombro. Es un heteroadaptador con el que pretende ganarse la confianza de Pettibone. Poco después, le agarra por la chaqueta pero inmediatamente vuelve a poner una mano sobre su hombro. Su tono pasa de ser despreciativo y tajante a ser amable.

El alcalde es un camaleón: sabe cambiar de actitud y está acostumbrado a moverse en dos niveles (manifiesto y oculto) para lograr sus objetivos. En este caso pretende que Pettibone afirme no haber entregado el indulto para que ahorquen a Williams y, así, conseguir el apoyo de los ciudadanos en las elecciones.

15) Hildy se encuentra con Louie, el secuaz de Walter que ha provocado las dos visitas de Bruce a la cárcel.

Louie.- Hola, Hildy.

Hildy - ¡Maldito traidor! ¡Me gustaría...!

Louie.- ¿Qué te pasa?

Hildy.- No te hagas el inocente, ¿qué le has hecho al señor Baldwin esta vez?

Louie.- ¿Quién, yo?

Hildy.- ¡Tú y esa idiota albina amiga tuya!

Louie.- ¿Te refieres a Vicky?

Hildy.- Claro.

Louie.- No es albina.

Hildy.- Ya verás cuando la...

Louie.- Es una muchacha muy agradable.

Louie finge hablar desde el NN, con ingenuidad, en el plano social aunque actúa desde el A, lo tiene todo calculado (plano psicológico). Para distraerla y zafarse de sus amenazas e insultos, recurre a la táctica de cambio de tema y se centra en una parte irrelevante del discurso: “No es albina”. Hildy actúa desde el PC ya que le insulta y le amenaza.

16) Hildy le pide a Louie que le entregue el dinero que le robó a su prometido.

Hildy.- Pues si vuelve a hacer algo así dejará de serlo.

Louie.- No me gusta...

Hildy.- Y tú también. Y lo sentiría por ti. ¿Has traído el dinero?

Louie.- Sí, 400 dólares.

Hildy.- ¿Sólo 400 dólares?

Louie.- Bueno, yo también he de ganar algo. Será mejor que me des un recibo.

Él finge actuar desde el P al entregarle los 400 dólares a Hildy de mala gana y pedirle un recibo. Se mueve desde el A ya que el dinero es falso.

17) Le pide ahora que le devuelva también la cartera de Bruce.

Hildy.- ¡Ah! Y dame la cartera del Señor Baldwin.

Louie - ¿Qué del señor Baldwin?

Hildy.- La cartera. Venga, vamos.

Louie.- Está bien, Hildy. Lo hago sólo por ti y porque te aprecio. Pero dile a ese financiero que tenga más cuidado con sus cosas.

Louie finge moverse en un primer momento desde el NN con ingenuidad al no entender de qué le habla y después desde el PP: “Lo hago sólo por ti y porque te aprecio” (plano ostensible). En el plano oculto ha activado su A. Hildy actúa desde el PC con exigencia.

18) Hildy está encerrada en la sala de prensa con Earl Williams, que se ha fugado. Ha conseguido quitarle el arma con el que le apuntaba y ha telefoneado a Walter para contarle que tienen una exclusiva. Lllaman a la puerta. Es Molly Malloy que exige entrar y hace preguntas a Hildy.

Molly.- ¿A dónde han ido? ¿A dónde han ido? ¡Digamelo!

Hildy.- Molly, no lo sé. Estoy muy ocupada, haz el favor de marcharte.

Molly pide a Hildy en un tono enérgico y tajante que le explique dónde están los demás reporteros (PC). Ella finge no saberlo y le ordena que se vaya.

19) Los reporteros continúan haciendo preguntas a Hildy. Intentan averiguar por qué ella y Molly estaban encerradas en la sala de prensa.

Periodista 1.- ¡Un momento!

Periodista 2.- ¿Qué ha ocurrido?

Hildy.- Cuando llegó estaba histérica. Se encuentra muy mal.

Hildy trata de desviar su atención hablando del estado de ánimo de Molly. Aparenta actuar desde el NN cuando lo hace desde el A. Su objetivo es que no descubran que Earl Williams está escondido.

20) Los periodistas agobian a Molly con sus preguntas sobre Williams. Por un momento, parece que desvían su atención del tema y se centran en informar a sus respectivas publicaciones, pero pronto vuelven a la carga.

Hildy.- Bueno, vaya periodistas que sois. La historia más sensacional del año y no hacéis nada.

Periodista 1.- Te conozco muy bien y creo que quieres librarte de nosotros.

Hildy.- ¿Estáis locos? ¿Cómo podéis pensar eso de mí?

Periodista 1.- Puede que Molly le estuviera diciendo algo sobre Williams.

Periodista 2.- Sí. ¿Le diste el arma a ese tipo, Molly?

Molly.- No, yo no hice nada.

Hildy intenta que se marchen. Finge no saber nada. Trata de que se vayan proponiéndoles que registren el edificio (A) y, finalmente, les increpa desde el P: “¿Por qué no os vais a casa?, ¿Estáis locos?, ¿Cómo podéis pensar eso de mí?”. En realidad se mueve desde el A frío y calculador.

21) La señora Baldwin acaba de llegar a la sala de prensa. Echa en cara a Hildy que no preste atención a su hijo. La reportera le suplica que tenga paciencia, más tarde le explicará todo, pero la anciana no le hace caso y la acusa de esconder a un asesino.

Hildy.- ¡Esto es ridículo! ¡En primer lugar, yo nunca he dicho tal cosa!

Señora Baldwin.- ¡Sí lo has dicho!

Hildy.- ¡No lo he dicho! ¡He dicho que estaba intentando encontrarle!

Periodista 1.- ¿Por qué no nos dices la verdad, Hildy?

Hildy.- ¡Lo habéis entendido mal!

Periodista 2 - Vamos, ¿qué nos estás ocultando? Vamos, Hildy, habla de una vez o...

Hildy - ¡Vamos, dejadme en paz! ¡Yo no sé dónde está!

Hildy aparenta operar desde el PC y desde el NR al replicar. En el plano oculto ha activado su A ya que intenta que no descubran a Earl Williams. Por otro lado, al igual que apreciamos en Walter o en el alcalde, al fingir cambia su modo de entonar y gesticular. Su tono es más dulce, entrelaza las manos y se las frota.

22) Un nuevo periodista entra en escena: Roy Bensinger.

Bensinger.- Es que no se dan cuenta de que... Hola señor Burns. Es un auténtico placer verle por aquí.

Walter.- Hola Bensinger.

Bensinger.- ¡Ah! Sabe mi...

Walter.- Sí.

Bensinger: Sólo quería coger...

Walter: Qué casualidad verle a usted esta noche. ¿Verdad Hildy?

Hildy.- Sí.

Walter.- Precisamente hace un rato he hablado de usted con el señor Duffy.

Bensinger: ¡Ah! ¿Sí? Espero que no fuera nada malo.

Walter: Al contrario, al contrario. Era sobre algo suyo en el periódico de esta mañana.

Bensinger.- ¡Ah! ¿Le gustó a usted el poema, señor Burns?

Walter.- ¿Poema? Sí estupendo.

Bensinger.- A mí me gusta el final: “Y todo está bien fuera de la celda, pero en su corazón, resuenan los golpes cuando levantan el cadalso y las lágrimas de su madre caen”. Bonito, ¿eh?

Walter.- Y emotivo. ¿Le gustaría trabajar para mí?

Bensinger.- ¿Qué?

Walter.- Sí, le necesitamos a usted. Sólo tenemos a algunas chicas como la Johnson.

Bensinger.- ¿Habla usted en serio?

Walter.- ¿En serio? Va usted a ver. Oye Duffy, Duffy. Te mando al señor Bensinger para que hables con él. Sí, Roy Bensinger, poeta. Sí, bueno, pero tú tampoco conoces a Shakespeare. Oye, incluye al señor Bensinger en nómina inmediatamente. Sí, dale todo lo que te pide.

Walter demuestra tener un gran conocimiento de la psicología y la persuasión. Pone su mano en el hombro de Bensinger (heteroadaptador) para ganarse su confianza, le da toquecitos y parece sacudirle algo. Lo llama por su nombre y aparenta conocerlo para ganarse su simpatía. Finge operar desde el NN con espontaneidad y desde el PP al

hacerle cumplidos sobre su labor como poeta. Aparenta estar interesado en que forme parte de la plantilla del *Post*.

Bensinger, al ver a Burns, salta del PC al N adulador: “Es un auténtico placer” (algo que percibimos, sobre todo, en su tono, que pasa de exigente y agresivo a pausado y tranquilo). Está perplejo ante la propuesta: “¿Habla usted en serio?”. Se emociona y da a Walter una palmada en el hombro pero, inmediatamente, se arrepiente y aparta su mano.

Walter llama a Duffy para dar más credibilidad a su comedia y finge hablarle desde el PC dándole órdenes y burlándose de él. En el plano oculto ha activado su A.

Cuando Bensinger sale por la puerta abandona su interpretación:

Walter.- Ja, ja. Las lágrimas de su madre. ¡El colmo! Oye, trátale con guante blanco. Luego le dices que su poesía es mala y le echas a la calle.

Su forma de actuar para deshacerse de Bensinger es idéntica a la que emplea el alcalde con el funcionario que traía el indulto del gobernador. Incluso hay algunas frases que se repiten: “Le necesitamos a usted”. Esto demuestra que estos dos personajes tienen mucho en común.

23) Louie llega a la sala de prensa. Explica a Walter que ha tenido un accidente mientras se llevaba a la señora Baldwin en taxi como él le mandó. Ahora le pide que vaya a buscarla y le confiesa:

Walter.- Eres mi mejor amigo.

Esta conversación es otro buen ejemplo de cómo Walter ofrece una cara en el plano social o visible para lograr su objetivo, diferente a la de su plano psicológico u oculto. Parece que actúa desde el NN expresándole lo que siente pero en realidad finge para conseguir que Louie haga lo que le pide (A). Nada más éste sale por la puerta afirma:

Walter.- Ese pobre imbécil de Louie no conseguirá nada. Si no ha vuelto dentro de cinco minutos, lo llevaré yo solo.

Cuando Louie estaba delante era un amigo único y ahora es un pobre imbécil. El Estado del Ego desde el que actúa, cambia dependiendo de la presencia de Louie. Mientras fingía ha empleado su NN en el plano social. En el psicológico el A. Cuando Louie ya no está, habla desde el PC. Mientras lo hace, agarra la solapa de su chaqueta (adaptador de objeto).

24) Hildy se ha enterado de que la señora Baldwin ha desaparecido tras el accidente de coche. Justo cuando parece que decidirse a salir en busca de la anciana, entran sus compañeros junto al *sheriff* y la retienen. Walter interviene.

Walter.- Escuche usted. Oiga usted, oiga, ¿qué es eso de entrar aquí de esa manera?

*Sheriff*.- ¿Es a mí?

Walter.- Sí, a usted.

*Sheriff*.- Vamos, no diga tonterías Burns. No me impresionan ni usted ni su maldito periódico.

Walter increpa al *sheriff* (PC). Mientras lo hace, se toca la corbata con los dedos, como si se la estuviera colocando (adaptador de objeto). A través de este gesto deducimos que está nervioso. Piensa en cómo sacar a Williams fuera de la sala de prensa sin que nadie lo perciba.

El *sheriff* no se deja amilanar y le replica (NR). Aparentemente, es una transacción complementaria asimétrica PC-NR pero Walter finge para ganar tiempo. Actúa, por tanto, desde el A en el plano psicológico.

25) Walter está en la sala de prensa con Hildy, los periodistas y el *sheriff*. Mantiene una conversación con este último.

Walter.- Un momento, *sheriff*. Si tiene alguna acusación que hacer, hágala oficialmente o de lo contrario no tendré más remedio que pedirle algo.

*Sheriff*.- ¿Qué me pedirá?

Walter.- Que se largue.

El director del *Post* lanza una afirmación con la que obliga al resto a hacer una pregunta para crear expectación y llamar la atención. Todos le miran atentamente y Hartwell lanza el interrogante. Ha conseguido lo que quería: por un lado, ganar tiempo para

pensar y, por el otro, que dejen de acorralar a Hildy y le saquen alguna información sobre Williams.

En el plano psicológico emplea el A y en el social el PC. Es muy inteligente, ya que apoya sus palabras con un tono y unos gestos adecuados. Cuando lanza la primera afirmación, habla de un modo solemne, con el cuerpo muy recto, una mano metida en un bolsillo y la otra apoyada en el buró en el que se esconde el condenado a muerte. Responde a la pregunta del *sheriff* con los labios apretados y haciendo un gesto seco con el dedo índice bien estirado. Todos esperaban que el contenido de la respuesta fuese más sorprendente por la forma en que la presentó, por ese prelude con el que creó misterio. La banalidad del contenido la suple con las formas: el tono contundente y el gesto que lo acompaña. Sabe que la contradicción entre su lenguaje y su comunicación no verbal podría hacer sospechar al *sheriff* y los reporteros.

26) El *sheriff*, alertado por los periodistas, acude a la sala de prensa a interrogar a Hildy para descubrir dónde se esconde Williams. Walter interrumpe al *sheriff* para distraerle pero éste no pierde de vista su objetivo.

Hildy.- Soltadme de una vez. Amigos, a mi madre política le ha pasado algo.

Periodista 1.- Quería salir en busca de Williams.

Periodista 2.- Ella y Molly estaban hablando.

*Sheriff*.- ¿Sabe dónde está?

Hildy.- No, yo no sé nada. Le aseguro que yo no sé nada.

*Sheriff*.- Yo creo que aquí está ocurriendo algo bastante extraño. Vamos a ver, Johnson.

Hildy finge operar desde el NN con espontaneidad y desde el NA lamentándose: “A mi madre política le ha pasado algo”. Lo que quiere es salir de la sala de prensa para lo que activa su A en el plano psicológico. Sorprende que se dirija a sus compañeros como “amigos” cuando habitualmente no escatima sarcasmos hacia ellos.

27) El *sheriff* ha intentado que Hildy confiese qué sabe del paradero de Williams. Como no le ofrece datos, ordena a sus compañeros que la saquen de la sala de prensa. Al agarrarla, se le cae un revólver de la falda y ella se lo lanza a Walter.

*Sheriff*.- Tiene un revólver. Está bien, Burns, entréguemelo. (A Hildy) ¿De dónde lo ha sacado?

Hildy.- Tengo licencia de armas.

*Sheriff*.- Pero no de ésta.

Walter.- (Les interrumpe). Yo se lo explicaré. Cuando me dijo que iba a entrevistar a Williams, pensé que podría ser peligroso y se lo di para que se defendiera.

El *sheriff* continúa con su tono amenazante (PC). Observamos cómo no revela que el revólver es suyo. Primero, intenta sacarles información a los dos periodistas. Sorprende su actual actitud. Parecía ingenuo y falto de carácter y ahora se muestra decidido y suspicaz.

Por otro lado, Walter vuelve a hacer gala de su capacidad resolutive al inventarse la historia de que él se lo entregó a Hildy por precaución. Está calculando cómo librarse de Hartwell y los periodistas (A). Hildy hace lo mismo. Un autoadaptador y un adaptador de objeto revelan que están nerviosos. Walter mete una de sus manos en un bolsillo. Hildy da vueltas a su sombrero y lo estruja mientras mira atentamente a cada una de las personas que hablan.

28) El *sheriff* Hartwell ha preguntado a Walter y Hildy por el revólver. En realidad, es suyo, pero los está tanteando.

*Sheriff*.- ¡Vaya! Muy interesante pero éste es el revólver que empleó Williams para fugarse. Éste revólver es precisamente el mío.

Walter.- ¿Insinúa usted que miento?

Periodistas.- ¡Vaya! Así lo consiguió Williams. Y Hildy ha estado con Williams.

Walter aparenta actuar desde el PC haciéndose el ofendido y formulando una pregunta desde la exigencia al *sheriff*.

29) El *sheriff*, cansado de no obtener información sobre el paradero de Williams, toma medidas contundentes.

*Sheriff*.- Queda usted detenido. Y usted también.

Walter.- Oiga usted, insignificante y estúpido pies planos. ¿Se da cuenta de lo que hace?

*Sheriff*.- Claro que me doy cuenta. Le acuso de obstrucción a la justicia y al *Post* también. Conseguiré que le pongan una multa de 100.000 dólares.

Walter.- No conseguirá nada.



*Sheriff*.- (Refiriéndose al buró en el que se esconde Williams). Voy a empezar por embargar todas las propiedades del *Post*.

(...)

*Sheriff*.- Muy bien, lo haré.

(...)

*Sheriff*.- ¿Ah, sí? De acuerdo.

Walter.- Haré que se enteré hasta el mismo presidente.

Hildy.- Muy bien, dígaselo, vamos.

*Sheriff*.- Muchachos, llevaos ese mueble.

Walter.- Bueno, bueno, es su última oportunidad (le da en el hombro con la mano). Será un delito federal y todos ustedes cómplices.

*Sheriff*.- Aún así lo haremos. Adelante muchachos.

El director del *Post* finge volver al PC (plano manifiesto), Estado que se refleja sobre todo en su paralenguaje: tiene el cuerpo muy recto y echado hacia delante de forma que queda por encima del *sheriff* obligándole a dar varios pasos atrás. Le apunta con el índice varias veces. Sin embargo, cuando Hartwell habla de la multa y de embargar las propiedades del periódico, toca su corbata y la solapa de su chaqueta con la mano izquierda (adaptadores de objeto). Hildy da vueltas a su sombrero (adaptador de objeto), se agarra la solapa de la chaqueta y hace un movimiento brusco con la mano derecha cuando el *sheriff* pregunta por el escritorio en el que está escondido Williams.

Ya hemos indicado que, en el plano psicológico, Walter y Hildy operan desde el A. Hartwell les desafía (NR) y da órdenes a los periodistas (PC).

30) La madre de Bruce vuelve a la sala de prensa junto a un policía. Acusa a Walter de rapto.

Señora Baldwin.- Me raptaron escaleras abajo y me metieron en un taxi.

*Sheriff*.- Un momento. ¿Este hombre tiene algo que ver?

Señora Baldwin.- Él estaba al frente de todo. Les dijo que me raptaran.

Walter.- Perdone, señora, ¿se refiere usted a mí?

Señora Baldwin.- Usted sabe que sí.

*Sheriff*.- ¿Qué me dice? ¿Eh, Burns? Rápido.

Walter.- Con que quiere mi cabeza, ¿eh? No he visto a esta mujer en toda mi vida.

Señora Baldwin.- ¿Cómo se atreve a decir eso? Yo estaba aquí cuando esa loca se tiró por la ventana.

*Sheriff*.- Llamen al alcalde. Que venga inmediatamente.

Walter.- Oiga, señora. Sea sincera. Si estaba por ahí divirtiéndose y se ha metido en algún lío, ¿por qué no lo dice en lugar de acusar a personas inocentes?

Señora Baldwin.- Canalla. ¿Cómo se atreve usted a hablarme así? Y les voy a decir algo más. Les voy a decir por qué lo hicieron. Hay un asesino o algo así y querían esconderlo.

Walter.- Señora, es usted una solemne embustera (golpea tres veces en el buró) y lo sabe muy bien.

Señora Baldwin.- ¡Ah!

Walter aparenta no entender de qué habla la señora Baldwin. Cuando lo señala, pone cara de sorpresa absoluta y mira a los lados como si no comprendiera a quién se refiere (NN). A continuación, finge moverse desde el PC. Con el cuerpo muy recto y expresión de ira, extiende la mano, apunta con ella a la Señora Baldwin y, después, a sí mismo. Hace lo mismo alargando únicamente el índice y el pulgar mientras pregunta: “¿Se refiere usted a mí?”. La apunta con el índice dos veces más. En el plano oculto actúa desde el A.

Ella actúa desde el A explicando lo que pasó de forma objetiva: “Me raptaron y me metieron en un taxi. Yo estaba aquí cuando...”. También desde el NR: “¿Cómo se atreve a decir eso?, ¿Cómo se atreve usted a hablarme así?”. Una interjección final expresa que está desquiciada (N): “¡Ah!”. Un adaptador de objeto ayuda, junto a otras categorías no verbales, a expresar lo nerviosa que está la anciana. Agarra su bolso fuertemente con ambas manos. Hay momentos en que las manos le tiemblan, lo suelta y vuelve a agarrarlo rápidamente.

31) Pettibone insiste en no abandonar la sala de prensa y el alcalde cambia de actitud.

Pettibone.- No quiero ser funcionario municipal.

Alcalde.- ¿Quién es este hombre? Está loco.

Walter.- ¿Qué les decía yo? El poder de la prensa.

Alcalde.- ¿Cómo nos viene ahora con una historia tan absurda y estúpida? (Al *sheriff*) Deténgale.

Walter.- Es un farsante.

Hildy.- Intentaron sobornarle para ganar las elecciones.

Alcalde.- Yo no le he visto en mi vida. Esto es totalmente absurdo.

Pettibone.- ¿No se acuerda de que entré por la puerta?

Alcalde.- Esto es totalmente absurdo.

El alcalde reacciona ante la vuelta de Pettibone como Walter lo hizo antes con la madre de Bruce: “¿Quién es éste hombre? Está loco”. Aparenta actuar desde el PC al mostrar indignación y hacer creer que Pettibone es un mentiroso (plano ostensible), pero se mueve desde el A (plano psicológico).

32) Walter y Hildy han descubierto el soborno del alcalde.

Hildy.- Usted ahorcaría a su madre con tal de ser reelegido.

Alcalde.- Una cosa tan horrible no se le debe decir a nadie, señorita.

El alcalde emplea una nueva transacción ulterior angular con Hildy. Aparenta estar indignado y se hace el airado (PC) cuando en realidad actúa desde el A.

33) Continúa con su farsa.

Alcalde.- Oiga, Walter. Usted es un hombre inteligente.

Walter.- (Sonriendo). Déjese de eso.

Alcalde.- Este documento es auténtico. Earl Williams ha sido indultado. Nuestra comunidad se ha evitado el doloroso espectáculo de una ejecución. *Sheriff*, quítale las esposas a mis amigos. Me extraña que haya podido usted hacer esto. Walter, no sabe usted cuánto lo siento. La conducta de este hombre no tiene excusa posible.

Al ver que no tiene escapatoria, sigue mostrando una cara en el plano social y otra en el psicológico. Hace unos instantes había amenazado a Hildy y Walter y ahora es exageradamente amable con ellos. Por el contrario, es tajante y despectivo con el *sheriff* al que responsabiliza de lo ocurrido. Deseaba ahorcar a Williams y ahora finge moverse desde la moralidad (PC) cuando lo hace desde el A frío y calculador.

Walter, mientras tanto, sonríe. Se ve reflejado en el alcalde y le divierte observar cómo alguien actúa de una forma tan similar a la suya.

34) Se dirige a Pettibone, el responsable de que su plan se haya desmontado.

Alcalde.- ¿Cómo ha dicho usted que se llama?

Pettibone.- Este es un retrato de mi mujer.

Alcalde.- Una mujer muy agradable.

Pettibone.- Pero si ni siquiera la ha visto.

Finge también con el funcionario, al que aparenta hablar desde el PP interesándose por su mujer y desde el NN: “Una mujer muy agradable”. Opera desde el A. Al igual que Walter, es un gran conocedor de la psicología de la persuasión. Sabe que sus palabras han de ir acompañadas de gestos para resultar creíbles. Cuando pregunta a Pettibone por su esposa, además de emplear un tono dulce y tranquilo, le pone la mano sobre el hombro.

35) El alcalde insiste en librarse de las consecuencias de su soborno.

Alcalde.- Mi antiguo amigo el gobernador y yo nos comprendemos perfectamente.

*Sheriff*.- Y yo también.

Alcalde.- ¿Qué está diciendo, imbécil?

Activa dos Estados: el NN en el plano manifiesto, al aparentar espontaneidad, y el A calculador en el oculto. Habla al *sheriff* desde el PC al insultarle.

36) Hildy deja de escribir y se da cuenta de que Bruce no está en la sala.

Hildy.- ¿Y Bruce?

Walter.- ¿Bruce? Se ha ido.

Hildy.- ¿Va a volver aquí?

Walter.- Sí, ¿no le has oído?

Le hace varias preguntas (A-A) y él la engaña (A-N). Ha escuchado decir a Bruce que se va en el tren de las nueve de la noche. Por tanto, no volverá a la audiencia.

Hildy debe escribir su artículo con rapidez. Está nerviosa y, cuando se detiene, toca uno de sus índices con otro (autoadaptador).

## 11.2 RESTO DE TRANSACCIONES ANALIZADAS EN *TENER Y NO TENER*

### - Amistad

1) Slim le entrega la cartera de Johnson.

Harry.- Se la ibas a devolver, claro.

Marie.- No lo iba a hacer. No me gusta.

Harry.- Esa es una buena razón.

Marie.- Además, necesito un pasaje para salir de la Martinica.

Harry.- Otra buena razón, pero tendrás que conseguirlo de otra persona. ¿Qué te parece esto?

Marie.- ¿Has encontrado algo?

Harry.- Unos 60 dólares en billetes y unos 1400 en *traveller's checks*.

Marie.- ¿Esperabas más?

Harry.- Ese pájaro me debe 825 dólares. “No tengo tanto dinero encima”, dijo. “Tendré que ir al banco” y pagarle mañana”, dijo. Y todo el tiempo tenía una reserva para el avión que sale mañana al amanecer.

Marie.- Así que te iba a dar esquinazo. Tu cliente...

Harry.- Vaya suerte que no se la devolvieras.

Marie.- Entonces, te he hecho un favor.

Harry es sarcástico con ella “Se la ibas a devolver, claro” que admite los verdaderos motivos por los que cogió la cartera: no le gusta Johnson y, sobre todo, quiere comprarse un billete de avión. Casi al final de la película, vemos que Harry esgrime una razón parecida para ayudar a Frenchy y sus amigos de la resistencia: “Quizás porque me gustas (refiriéndose a Frenchy). Quizás porque ellos no me gustan (refiriéndose a la Gestapo)”. “Ambos (Harry y Marie) hacen honor a sus códigos privados, personales de moralidad y ambos códigos son idénticos (...) (Mast, 1982: 254).

Descubren que “el cliente” de Harry, como ella lo llama irónicamente, pensaba abandonar la isla sin pagar al capitán el dinero que le debía. Slim está visiblemente complacida. Harry ha defendido a alguien que quería timarlo.

El intercambio entre ellos es A-A porque hablan sobre el robo de la cartera, lo que ésta contiene y cómo el turista planeaba engañar a Harry. Sin embargo, hay momentos en los que ella se mueve desde el N. Parece triste: cabizbaja, apoya sus manos en el sofá y lo toca con los dedos (autoadaptador).

## - Complementarias simétricas Adulto – Adulto

- Intercambio objetivo de preguntas y respuestas

1) Harry se acerca al mostrador de la Policía Marítima.

Harry.- Buenos días.

Policía.- Buenos días, capitán. ¿En qué puedo ayudarle hoy?

Harry.- En lo mismo que ayer.

Policía.- Su cliente y usted quieren abandonar temporalmente el puerto, ¿no?

Harry.- Exactamente.

2) Johnson es un cliente de Harry, un americano al que alquila su barco y aparejos para pescar.

Johnson.- Buenos días.

Harry.- Buenos días, señor Johnson.

Johnson.- ¿Qué? ¿Vamos a salir?

Harry.- Eso depende de usted.

Johnson.- ¿Qué tal día hará hoy?

Harry.- No lo sé. Lo mismo que ayer. Quizá mejor.

Johnson.- ¡Salgamos!

Harry.- ¡Bien, pues al barco! ¡Preparados para zarpar!

3) Tras escuchar la conversación entre Harry y Johnson sobre la bandera, un espía del gobierno de Vichy los sigue hasta el hotel en el que se alojan, el Marquis.

Espía.- “Pardon moi”. Caballeros, ¿pueden darme sus nombres?

Harry.- ¿Para qué?

Espía.- He oído a este caballero desacreditar a Vichy.

El intercambio es A-A porque el espía, en un primer momento, les pregunta sus nombres en un tono educado y tranquilo. No es tajante ni se lo exige. Harry le hace una pregunta.

4) Harry y Johnson entran en el bar de su hotel.

Camarero.- ¿Qué toma usted?

Johnson.- *Bourbon*.

Harry.- *Bourbon* y un ron para mí.

Explican al camarero qué van a beber.

5) El dueño del hotel Marquis, Frenchy, se encuentra con Harry y Johnson.

Frenchy.- Caballeros, ¿ha habido suerte hoy?

Harry.- No mucha, Frenchy.

Johnson.- No, hemos perdido el pez más grande que he visto en mi vida.

Frenchy.- Tal vez mañana vuelva a engancharlo.

Johnson.- Yo no. He terminado. Este es mi último día.

Frenchy.- ¡Qué pena!

Harry.- Sí.

Johnson.- A su salud.

Hablan sobre la pesca y la marcha de Johnson. En esta escena en el bar de Frenchy es donde vemos encender a Harry un cigarrillo por primera vez.

6) Charles ha explicado a Harry el plan para recoger a Paul y Helene de Bursac. Harry está a punto de irse.

Charles.- Una cosa, señor Morgan. Anoche se negó rotundamente a tener nada que ver con nosotros. ¿Por qué ha cambiado de idea?

Harry.- Ahora necesito dinero. Anoche no.

7) Harry llega al bar de Frenchy y se encuentra con Marie.

Marie.- ¿Quieres café?

Harry.- No, gracias. Ya he tomado.

Marie.- ¡Te has levantado temprano! ¿Qué has hecho?

8) Frenchy y otro hombre se acercan en una barca de remos hasta el barco de Harry. Van a recoger al matrimonio de Bursac.

Harry.- De Bursac. Ella es el otro tipo que teníamos que recoger. Su mujer.

Frenchy.- Me llamo Gerard.

Paul de Bursac.- ¿Qué tal?

Harry.- Cuidado con él. Ha recibido un balazo.

Frenchy.- ¿Pero qué pasó?

Harry.- Nos topamos con una patrullera. Ya te lo contaré. Daré unas vueltas hasta que llegues a tierra.

Buena suerte.

Frenchy.- Gracias.

Le informa de quién es cada uno de ellos y de lo ocurrido con la patrullera. Frenchy se presenta y hace una pregunta.

9) La madre de Frenchy le propone un trato a Harry. Si él se ocupa de extraer la bala del cuerpo de Paul de Bursac ellos cancelarán los gastos de hotel que tiene pendientes.

Madre de Frenchy.- Capitán Morgan: su cuenta del hotel, ya vencida, asciende a 6356 francos.

Eddie.- ¿6000?

Harry.- Tiene razón, Eddie. Lleva muy bien las cuentas, ¿verdad Mami?

Mami.- Nos encantaría olvidarnos de todo el asunto si hiciera eso por nosotros.

Harry.- ¿Incluida la de ella también?

Frenchy.- Pues claro.

La madre de Frenchy es una mujer astuta. Sabe exactamente lo que ha de hacer para obtener la ayuda que su hijo no ha logrado ninguna de las veces que lo ha intentado (recordemos que cuando Harry acepta llevar al matrimonio de Bursac lo hace porque necesita el dinero).

Propone un intercambio de favores (A-A). Considera que un hombre honrado y orgulloso como Harry no permanecerá impasible ante la deuda que ella le recuerda. Harry se asegura bien de las condiciones (A) y finalmente acepta.

10) Hablan sobre el soborno que Renard le ofrece Harry.

Paul de Bursac.- Gerard me dijo que rechazó la oferta de Renard para entregarnos.

Harry.- ¿Cómo sabe que aún no lo haré?

Paul de Bursac.- Hay muchas cosas que un hombre puede hacer. Pero traicionar por un precio... No es una de las suyas.

Harry.- Buena suerte.



Paul de Bursac.- Confío en que encuentre a su amigo.

Harry.- Gracias.

Paul de Bursac.- Adiós. Y gracias.

Harry le pregunta en qué se basa para saber que no aceptará el soborno. Se acerca a él y agarra una de sus manos con otra (autoadaptador). Al escuchar la respuesta, da un golpe con el puño cerrado sobre una de sus manos (autoadaptador). Parece que la forma de expresarse de Paul de Bursac (emplea un lenguaje grandilocuente) le provoca dudas y le incomoda. Como ya hemos explicado, son muy diferentes. Paul parte aquí de su experiencia para deducir que no los entregará: los ha transportado a su mujer y a él hasta la isla en su barco y le ha curado la herida provocada por la bala.

11) Marie, Harry y Eddie bajan las escaleras que llevan al bar del hotel. Cricket está tocando el piano.

Marie.- Steve. ¿Tengo tiempo de despedirme de Cricket?

Harry.- Claro. Ve.

12) Cricket toca el piano y Slim está sentada en una mesa, a su lado.

Marie.- ¿Qué es lo que estás tocando?

Cricket.- ¿Me hablabas a mí?

Marie.- Sí, ¿cómo se llama esa canción?

13) Slim está tomando una copa mientras lee la letra de la canción que interpretará en breve. Harry sube del sótano.

Harry.- ¿Ni rastro de Eddie?

Marie.- (Carraspea). Tu amigo sigue sentado en la mesa.

Harry.- Sí. Lo sé.

Marie.- ¿Qué pasa Steve?

Harry.- No sé. Tengo el presentimiento de que esto va a explotar. Demasiada tranquilidad.

Harry observa las mesas del bar para comprobar si Eddie está allí. El anciano ha desaparecido. Renard y los otros dos policías también. Algo pasa. Aunque Renard

pareció creer que Harry entregaría al matrimonio tras aparentar estar interesado en recuperar su pasaporte y su dinero, sabe que Harry trama algo.

Su expresión facial y su tono revelan preocupación. Marie también está intranquila. Frota el dedo pulgar con el anular y entrelaza las manos (autoadaptadores).

### **- Complementarias simétricas Niño – Niño**

- Sorpresa

1) Harry y Eddie se dirigen al hotel Marquis tras dejar a los De Bursac con Frenchy. Sorprende ver a Harry caminando con su chaqueta apoyada en el brazo izquierdo en lugar de en el hombro derecho. Al llegar se encuentran con Slim que canta apoyada sobre un piano mientras Cricket lo toca y otros músicos observan situados alrededor.

Eddie.- Creí haberte oído que se marchaba.

Harry.- Eso creía yo.

Los dos se sorprenden al ver que Slim no ha cogido el avión a Estados Unidos y todavía está en el hotel. Poco después, veremos que Harry está enfadado. No sólo porque Slim no ha cogido el avión después de que él aceptase colaborar con la resistencia para obtener el dinero de su billete, sino también porque teme implicarse sentimentalmente. Él, que trata de dejar al margen la parte emocional, creyó haberse librado al comprar el billete. Ahora descubre que no es así.

Mast considera que Slim demuestra “sus simpatías decidiendo quedarse en un lugar que es más extraño, (...) más peligroso que su hogar: ella se siente más completa en la tierra extraña con el hombre extraño” (Mast, 1982: 253). Ocurre lo mismo en *Río Bravo*, *Sólo los ángeles tienen alas* y *Hatari!*. Feathers no subirá a la diligencia, Bonnie al barco ni Dallas al avión.

- Diversión

1) Marie está desayunando en una mesa situada al lado del piano de Cricket. Se interesa por algo que está tocando.

Cricket.- Aún no tiene nombre. Estaba entreteniéndome un poco. Creo que no es muy buena. ¿Te gustaría oírla?

Marie.- Claro. (Empieza la música).

Cricket.- Y sigue así. Eso es todo lo que he hecho.

Marie.- Me gusta.

Cricket.- Sí, si encontrara la letra apropiada.

- Humor

1) Harry explica a Frenchy que tratará de liberar a Villemars, que está preso en la Isla del Diablo.

Frenchy.- Me alegro de que estés de nuestro lado, Harry. Me alegro (trata de abrazarlo).

Harry.- Sin besuqueos, Frenchy.

Frenchy.- ¡Oh!

Frenchy opera desde el N. Está feliz de que alguien tan resolutivo apoye a la resistencia. Trata de abrazarlo pero él se lo impide. Mast lo define como una “confesión” seguida de un “chiste bogartesco” (Mast, 1982: 264).

2) Eddie y Harry hablan sobre Renard y los policías que les acaban de interrogar.

Harry.- ¿Qué estabas diciendo Eddie?

Eddie.- Estaba pensando. Esos tipos creen que no soy listo. Por eso intentaban emborracharme (Se ríe). Esos no me conocen, ¿verdad Harry? (Se ríe e hipa).

Harry.- (Se ríe, al igual que Marie). Y creo que esos están tratando de encontrar algo, ¿qué supones que será?

Harry.- ¿No lo sabes tú?

Eddie.- No. No tengo ni idea.

Harry.- Pues dejémoslo estar. ¿Sabes que tienes hipo?

Eddie.- ¿En serio? ¡Hip! Sí, nunca lo noto.

Se ríen de la situación por la que acaban de pasar.

## - Complementarias asimétricas Niño – Padre

- Una persona pide ayuda, permiso, se lamenta o preocupa (N) y otra le apoya o no (P).

1) Eddie quiere que Harry le dé dinero para comprar cerveza.

Eddie.- Oye Harry, ¿podría...?

Harry.- No.

Eddie.- Eh...

Harry.- Basta por hoy ¡Largo!

Harry no le deja terminar la frase. Le ordena que se vaya en un tono más tajante (PC) y él obedece (NA).

2) Harry está hablando con Marie en el bar del hotel. Frenchy los interrumpe.

Frenchy.- Harry, necesito tu ayuda.

Harry.- ¿Qué pasa ahora?

Frenchy.- (Mira hacia Slim. No quiere hablar delante de ella).

Harry.- No te preocupes. Adelante.

Frenchy.- Ese hombre está muy malherido, Harry.

Harry.- Ya le eché una mirada. La bala dio primero en la borda e iba prácticamente perdida. Lo que tienes que hacer es buscar a alguien que se la saque.

Frenchy vuelve a pedir a Harry que haga algo por él (N-P). Harry se mueve primero desde el PC. Cuando hace su pregunta su tono revela cierto enfado: “¿Qué pasa ahora?”. Después actúa desde el PP tranquilizando a Frenchy. La herida de Paul de Bursac no es grave.

3) Frenchy ha ido hasta la habitación de Harry. Le pide que baje al bar.

Frenchy.- ¡Han cogido a Eddie!

Harry.- ¿Qué?

Frenchy.- ¡A Eddie! ¡Le han cogido y le están haciendo preguntas!

Harry.- ¡Me lo temía!

Frenchy lanza un estímulo del NA al P. Como en otras ocasiones, le pide a Harry (y espera) que solucione él los problemas. Lo hace con un tono y una expresión de desesperación. Antes de saber que se trataba de Eddie Harry no atiende su petición pero ahora coge rápidamente su sombrero y baja.

### **- Complementarias asimétricas Padre – Niño**

- Una persona trata de imponer algo a otra que puede aceptar, lamentarse o rebelarse.

1) Johnson le explica a Harry que no tiene dinero para pagarle. Tendrá que esperar a que vaya al banco. Le propone tomar una copa.

Harry.- Quédate aquí y cierra.

Eddie.- ¿Está seguro de que no quieres (...)?

Harry.- No Eddie.

Eddie quiere unirse a ellos porque van a beber. Al escuchar a Johnson proponerlo, le da un golpecito en el brazo pero Harry le ordena permanecer en el barco. Él trata de que cambie de opinión pero el capitán se mantiene firme. El anciano, con expresión de pena, se da la vuelta y hace lo que le ha indicado.

2) Johnson está tratando de coger un pez. El sedal está muy tenso y, con la fuerza, pierde la caña que termina en el mar. Él cae al suelo. Horacio le ayuda a levantarse.

Harry.- ¡Cuidado con el sedal!

Johnson.- ¡Eh! ¡Oh! ¡Oh!

Harry.- Bueno, por hoy es suficiente.

Johnson.- ¿Qué ha pasado?

Harry.- Que ha perdido la caña y el carrete, eso es todo. Tenía demasiado tenso el sedal y cuando el pez ha tirado no ha podido sujetarlo.

Al ver que Johnson pierde la caña, Harry se enfurece (PC). Lo apreciamos en su expresión (aprieta los labios y cierra los ojos) y en los adaptadores que emplea (golpea

una mesa con la mano y da un golpe con el puño derecho que recibe su mano izquierda). Cuando se dirige a Johnson, apoya las manos en las caderas (brazos en jarras). Johnson está asustado. Mira hacia el mar, apoya las palmas de las manos sobre su vientre y se frota las piernas.

3) Los amigos de Frenchy han ido a ver a Harry a la habitación de Slim. Insisten en que Harry les alquile su barco. Eddie les interrumpe. Cuando el anciano sale, Harry vuelve a tratar el tema.

Harry.- No me preocupa quién dirija Francia o la Martinica o quién quiere hacerlo. Tendrán que buscar a otro (...).

Marie.- Buenas noches.

Amigo de Frenchy 1.- Buenas noches.

Harry.- Como si estuviesen en su casa. Los cigarrillos están en esa mesa de ahí.

Es tajante con ellos. Se aprecia en su tono, expresión facial y, especialmente, en uno de sus gestos. Se trata de una batuta (tipo de ilustrador) conocido como toque pulgar-índice que emplea para dar más énfasis a sus palabras. El amigo de Frenchy, con la cabeza baja, dice un adiós apenas audible en un tono de derrota (N). Contrasta con el volumen y el tono que utilizó hasta ahora y con el adiós de Slim, que pronuncia de forma alta y clara.

4) Al ver que Harry le dice a Marie que no conteste, el policía que la estaba interrogando junto a Renard interviene.

Policía.- Usted, ¡cállese!

(...)

Policía.- ¡Le he dicho que se calle!

Harry.- ¡Adelante, pégume!

Este enfrentamiento responde al esquema PC-NR. El Comisario le da una orden de forma tajante y Harry le provoca.

5) Harry está preparando su barco para cumplir con el trato que ha hecho con los miembros de la resistencia. Llega Eddie.

Harry.- Creí haberte dicho que volvieras al hotel.

Eddie.- Sabía que ibas a salir.

Harry.- ¿Quién te ha dicho eso?

Eddie.- No puedes engañarme Harry. Lo sabía. Oye, ¿no podrías darme...?

Harry.- Tú no vas a venir.

Eddie.- ¿Puedo tomarme una pequeña, como para llenar un dedal?

Harry.- Vamos, será mejor que te largues.

Eddie.- ¿Qué te pasa Harry? ¡Tranquilízate!

Harry.- ¡He dicho que te largues!

Eddie.- ¿Quienes...? Yo no te hubiera hecho eso.

Harry.- Sí, tienes razón. No voy a llevarte. Eso es todo.

Eddie.- ¿Para qué tenías que pegarme?

Harry.- Para que me creyeras.

Eddie.- No eres leal conmigo, Harry.

Harry.- ¿Y tú con quién has sido leal? Venderías a tu propia madre, tú mismo me lo has dicho.

Eddie.- Estaría bromeando.

Harry.- ¡Espera, Eddie!

Eddie.- Eh. Gracias, Harry. ¡Sabía que eras mi amigo! ¿Pero por qué no me llevas?

Harry.- Porque no te necesito.

Eddie.- ¡Estás muy quisquilloso! No importa, seguirás alegrándote de verme.

Harry actúa con Eddie desde el PC. Es extremadamente tajante con él, emplea un tono amenazante y le da una bofetada. Esta es una situación excepcional, de emergencia. Le pega porque no le presta atención, sólo está pendiente de conseguir cerveza y quiere que le obedezca.

A través del lenguaje no verbal vemos cómo su ira aumenta. Primero, como en otras ocasiones, se agarra los pantalones y tira de ellos hacia arriba ayudándose del cinturón. Después, sube al escalón en el que está sentado y, de pie sobre él, le mira fijamente: “Vamos Eddie, lárgate”. Su tono se ha endurecido y le agarra por un brazo, pero él sigue hablando en lugar de marcharse “¿Qué te pasa Harry? No te pongas así conmigo...” y entonces le pega.

Eddie está desconcertado y actúa desde el NA lamentándose pero, en cuanto le da dinero, vuelve a estar contento (NN). Intuye que ocurre algo porque Harry no se comporta con él como lo hace habitualmente. A pesar de ser un alcohólico es también una persona con ciertos momentos de lucidez e intuición. Aquí demuestra tener

desarrollado el Pequeño Profesor, el A en el N al percibir a través del comportamiento de Harry (más agresivo y malhumorado de lo habitual) que algo anda mal y se esconderá en el barco.

Harry se queda mirando como se va. Su gesto de seriedad inicial, del que se desprende que está reflexionando sobre la bofetada que le ha dado, se convierte unos segundos después en una sonrisa.

6) Renard trata de averiguar dónde está la pareja que Harry ha transportado hasta la Martinica. Emborracha a Eddie para que se lo cuente.

Renard.- ¡Continúe, señor Eddie!

Eddie.- Has oído eso, Harry. Me llama señor. Oiga: es usted un tío estupendo. ¡Oh! Estaba hablando de ese pez tan grande que enganchamos anoche. Ese pez era tan grande que Harry y yo apenas podíamos moverlo. Se nos hizo de noche y seguimos luchando con él. Debía pesar... quinientos fácil.

(...)

Eddie.- Sí, recuerdo en Cayo Oeste cuando...

Renard.- ¡Así no vamos a ninguna parte!

Eddie.- Era el 4 de julio...

Renard.- ¡Señor Eddie!

Eddie.- Estaba diciendo Cayo Oeste.

Renard.- ¡Por favor!

Eddie.- Un cuatro de julio. Hace tres años, a las 8:00. Me acuerdo muy bien.

Renard presiona a Eddie le dé alguna pista que le lleve hasta el matrimonio. Está ansioso por descubrir su paradero. Ha colocado las manos alrededor de su vaso, lo acaricia y lo mira (adaptador de objeto). Al escuchar al anciano contar una aventura pasada, baja la mirada, mueve la cabeza y las manos con las palmas hacia adentro (ilustrador que enfatiza el contenido verbal) y le reprocha sus constantes divagaciones (PC). Eddie continúa (NR) y Renard, que vuelve a mover la cabeza y las manos, le pide que deje esa historia con un “¡Por favor!” tajante que equivale a un “¡Basta!”. Él aumenta la velocidad de sus palabras y no se detiene hasta que logra decir lo que desea. Renard desvía su mirada hacia Harry mientras aprieta los labios (característica distintiva de la expresión de ira).

7) Harry apunta con una pistola a Renard y a otro de los policías.



Harry.- ¡Venga, valiente, saque las armas! Vamos, saquen las armas. Adelante, inténtenlo (vuelca la mesa). De todas formas, voy a matarles.

Harry.- Lleva fastidiándome mucho tiempo. Así que iba a volver loco a Eddie. Abusando de un pobre borracho, ¿eh? Pegando a las mujeres. (Uno de ellos trata de coger su pistola). Eso es, cójala. Su chico necesita compañía. (La mano con la que sujeta la pistola le tiembla). Mire. ¿No es ridículo? Han estado muy cerca.

(...)

Harry.- ¡Vayan a ese sofá! ¡Vamos! ¡Siéntense!

Harry está enfurecido. Renard y sus compañeros han secuestrado a Eddie y no le permiten beber alcohol para conseguir que confiese dónde está el matrimonio De Bursac. Le provoca tanta rabia, que amenaza con matarlos (PC), igual que ha hecho con el otro policía. Ellos levantan las manos y hacen lo que les ordena (NA).

Marie observa cómo Harry da órdenes a Renard y al policía mientras les apunta con un arma. Con una de sus manos agarra la otra (autoadaptador). La suelta y frota su dedo índice con el pulgar izquierdo (autoadaptador). Frenchy permanece cerca de Harry y trata de tranquilizarle.

8) Renard permanece esposado mientras habla por teléfono bajo la supervisión de Harry. Frenchy y un hombre apostado en la pared vigilan.

Harry.- Dígame que se lo explicará luego.

Renard.- Luego se lo explicaré.

Harry.- Dígame que le envíe aquí, al hotel, y que no haga nada hasta que vaya usted.

Renard.- Envíeme aquí, al hotel, y no haga nada hasta que yo vaya.

Harry.- Está bien. Adentro, tiene que rellenar unos pases para el puerto. Y, ahora, Paul y Madame de Bursac.

Obliga a Renard (PC) a decir a sus compañeros de la comisaría que liberen a Eddie y lo dejen en el hotel. El policía político presenta una imagen diferente a la habitual. Tiene varios golpes en la cara, no lleva su sombrero (Harry acaba de quitárselo con un golpe seco) y mira fijamente al suelo. Es la primera vez en toda la película que no le vemos dirigir su mirada de forma arrogante a las personas que tiene cerca. Obedece a Harry por miedo a que lo golpee de nuevo (NA).

- Una persona habla a otra desde la superioridad o la exigencia y ésta lo consiente.

1) Renard y uno de los policías interrogan a Harry para saber de qué conocía a Johnson.

Policía.- ¿Qué clase de relación mantenía con el muerto?

Harry.- Alquiló mi barco para ir a pescar.

Policía.- Quiere decir que lo había alquilado. El billete de avión que había en su cartera demuestra que mañana al amanecer salía de la Martinica, ¿no?

Renard.- No había dinero ni en su ropa ni en su cartera, sólo algunos cheques de viaje americanos. ¿Eso era habitual en él?

Harry.- Había 60 dólares en ella.

Renard.- ¿Qué les pasó?

Harry.- Los cogí.

Renard.- ¿Por qué?

Harry.- Porque me debía 825.

Renard.- Así que no tenía usted razón para matarle, ¿verdad?

Harry.- Eso parecería.

Renard.- Pero, desgraciadamente, para usted alguien lo hizo. Y, como resultado, decidió quedárselo para cobrar parte de la deuda.

Harry.- Así es.

Renard.- ¿Tiene ese dinero ahí?

Harry.- Ahá.

Renard.- Si me hace el favor (le entrega los 60 dólares). Si me hace el favor, capitán (le indica con el dedo que debe darle el resto del dinero que lleva).

(...)

Harry.- Hum (sonríe y se lo entrega).

Renard.- Gracias. No se preocupe. Este dinero es requisado por un gobierno que, como el suyo, está en paz con el mundo. Si su reclamación es justa se le devolverá. *Mademoiselle*, eso es todo para usted.

Aunque Harry ha engañado a Renard al decirle que nunca había visto a los hombres de la resistencia, sabe que es peligroso hacerlo de nuevo. Puede meterse en problemas. Contesta con la verdad a sus preguntas y les entrega todo su dinero, no sólo los 60 dólares de la cartera de Johnson. Su mano derecha cubre a la izquierda (autoadaptador). Hay un momento en el que forma un puño con la derecha y golpea ligeramente con ella la izquierda (autoadaptador). Es una forma de contener su rabia, su ira.

2) Después de que el policía abofetee a Marie con su pasaporte, Renard continúa el interrogatorio.

Renard.- Nunca he dudado de usted, *mademoiselle*. Es sólo que su tono es muy ofensivo. Se lo preguntaré otra vez. ¿Por qué ha venido aquí?

Marie.- Porque no tenía bastante dinero para ir más lejos (mira al policía de reojo).

Renard.- Eso está mejor. ¿Dónde estaba cuando ocurrió el tiroteo?

Marie.- Estaba...

Renard lanza con desprecio el sombrero que Marie le ha dado como prueba de que acaba de comprarlo. Sus labios están apretados y su tono es amenazante. Tanto él como sus compañeros actúan desde el PC, desde una posición de dominio, de superioridad. Esperan sumisión.

Marie vuelve al NR. El contenido de sus respuestas se ajusta a lo que desean escuchar Renard y el policía, pero no sus formas. Su mirada (especialmente la que lanza al policía), su tono y cómo coloca sus brazos (están cruzados y con su mano derecha sujeta un cigarrillo) manifiestan un cierto desafío. Al mirar al policía parece decir: “A ver si ahora te gusta mi respuesta”. Al mismo tiempo, está nerviosa. Se refleja en la forma en que apaga su cigarrillo. La cámara enfoca únicamente la parte superior de su brazo (del codo para arriba) que se mueve rápidamente. El policía se ríe ampliamente. Parece que le divierte haber obligado a responder a Marie, que antes le lanzaba una punzada, como él desea.

3) Harry se acerca a Cricket y a Slim.

Harry.- Pensé que la ibas a poner en ese avión.

Cricket.- Oye, Harry...

La señala con el dedo índice y lanza un reproche a Cricket (PC). El pianista va a justificarse pero no le deja. Se dirige a ella.

4) Harry cree que Slim ha cogido un avión de vuelta a EEUU. Llega al hotel Marquis y se la encuentra en el bar cantando mientras Cricket toca el piano.

Marie.- Hola Steve.

Harry.- ¿Qué pasó? ¿No despegó?

Marie.- Sí, salió. Pero decidí quedarme.

Harry.- ¡Ah! Lo decidiste. Me he metido en muchos problemas para sacarte de aquí.

Marie.- Por eso es por lo que no me fui.

Harry.- Sí. ¡Mujeres! Uno sale a romperse el cuello para... (se rasca la cara). Tendría que haberlo supuesto (Se va).

Marie.- Steve no estás enfadado, ¿verdad?

Harry.- Sería genial...

Marie.- Me han devuelto el importe. Toma.

Harry.- Eso ayudará mucho. Será mejor que lo guardes.

Eddie.- Harry, puedes usarlo...

Harry.- Ella te la comprará. Sólo cerveza para él.

Marie.- Lo recordaré.

Con las manos agarradas al cinturón de su pantalón y los brazos en forma de jarras, pregunta a Marie en un tono severo por su vuelo. Le reprocha los esfuerzos que ha hecho para conseguir el dinero del billete. Después, se queja de las mujeres. Su generalización es fruto del prejuicio (PC). Se marcha. Ella, que ha tratado de justificarse (N), lo llama y le explica que le han devuelto el dinero para ver si así cambia de actitud.

5) Paul de Bursac está inconsciente y tumbado en una cama en el sótano de Frenchy. Éste aparece con Harry.

Helene de Bursac.- ¿Dónde está el médico?

Frenchy.- Por favor, sea paciente, madame.

Helene de Bursac.- He sido paciente.

Helene habla en un tono exigente a Frenchy (PC) y éste le suplica que tenga paciencia (N). Ella continúa desde el mismo Estado del Ego.

- Afecto

1) Renard quiere saber dónde estaba Marie cuando se produjo el tiroteo.

Harry.- No tienes que contestar a eso.

Marie.- (No responde).

Harry.- No contestes.

Harry trata de proteger a Marie. Ha visto cómo le han pegado con el pasaporte en la cara y ahora continúan haciéndole preguntas desde la exigencia. Ella actúa como él le indica.

2) Harry se encuentra con Slim en el bar de Frenchy tras reunirse con los miembros de la resistencia y que le paguen por adelantado para recoger al matrimonio de Bursac.

Harry.- ¿Has dormido bien?

Marie.- Como no lo hacía hace tiempo.

Se preocupa por cómo está (PP) y ella lo acepta, se alegra de ello (NN).

3) Eddie desea saber a dónde se dirigen.

Harry.- Eddie, ¿qué harías si alguien te disparara?

Eddie.- ¿Dispararme? ¿A mí? ¿Con un arma? (Se ríe. Para de reír en seco). (Le parece una broma) ¿Eh? ¿Quién va a dispararme?

Harry.- Si tienes suerte, nadie.

Eddie.- ¡Eh! ¡Un momento Harry! ¿A dónde vamos? ¿Qué vamos a hacer?

Harry.- Ya te lo diré. No te impacientes. Ahora, saca aparejos de pescar. ¿Te alegras de venir?

Eddie.- (Asiente con la cabeza) No.

Se interesa por saber cómo dedujo que tenía problemas, trata de hacerle ver que lo que harán es peligroso (“¿Qué harías si alguien te disparara?”) y lo tranquiliza (PP). Harry está muy erguido. Uno de sus brazos, el izquierdo, está en jarras y la parte derecha del cuerpo, apoyada sobre el barco. Esta postura es propia del PC pero ya hemos indicado que Harry actúa con Eddie desde el PP. Quizás sea una forma de reprocharle que se haya colado o de indicarle que lo que van a hacer es algo muy serio.

Eddie actúa desde el NN. Al principio parece tomarse a broma que vayan a dispararle y, de repente, se preocupa. Es uno de esos cambios repentinos que experimenta al que ya nos hemos referido. Se mueve desde el NR ya que con sus preguntas trata de replicarle.

4) Ven una patrullera a lo lejos. Harry prepara su rifle.

Eddie.- No puedes enfrentarte a ellos Harry.

Harry.- ¿Qué pasa Eddie? Ahora es cuando deberías decirme lo grande que eres.

Eddie.- Y lo haré. ¿Qué es lo que quieres que haga?

Harry.- Si tenemos suerte, nada. Pero si no, da la vuelta y sal de aquí a todo trapo.

Eddie tiene miedo (NN) pero Harry, desde el PP, le da confianza “Ahora es cuando deberías decirme lo grande que eres”.

5) Harry se dispone a bajar al sótano del hotel con Frenchy. Eddie va detrás de él.

Eddie.- ¡Harry, Harry! ¿Puedo ayudar?

Harry.- No, Eddie. Piérdete de vista. Pero si te tropiezas con la policía no olvides lo que te dije que les dijeras.

Eddie.- Eh, ¿qué fue Harry?

Harry.- Eh... ¡Piérdete de vista, Eddie!

Eddie.- Ya recuerdo (sonríe).

Eddie se comporta con Harry como un niño pequeño que pide permiso a su padre antes de hacer algo. Harry no quiere que permanezca en el hotel porque es peligroso (PP). Le manda esconderse y, si se topa con la policía, actuar como él le ha dicho. Aunque por sus palabras (“Piérdete de vista”) y por uno de sus gestos (le da con el dedo índice estirado en el pecho) parece moverse desde el PC lo hace desde el PP. Trata de que el anciano esté a salvo.

6) Eddie tiene hipo.

Marie.- ¿No sería mejor que tomaras un trago de agua?

Eddie.- ¿Cómo agua?

Harry.- Es una buena idea, Slim.

Eddie.- No. ¡Oh, no! Eso no.

Marie.- Te sentará bien.

Eddie.- Estaré bien. ¡Hip!

Slim le sugiere que beba agua para dejar de hipar porque está preocupada por él (PP). Eddie se sorprende y se asusta (NN). La situación es cómica. Eddie puede beber grandes cantidades de cerveza o de ron (el alcohol es peligroso) pero teme el agua (que es inocua). Harry y Marie se ríen al ver cómo actúa (N-N). A través de esta conversación comprendemos que Slim, al igual que Harry, siente afecto hacia el anciano.

#### 7) Eddie está a punto de abandonar el bar del Hotel Marquis.

Harry.- Oye Eddie.

Eddie.- ¿Sí Harry? ¡Hip!

Harry.- Piérdete de vista y aléjate de la policía. No van a creer esa historia que les contaste por segunda vez.

Eddie.- ¿Qué historia fue ésa? ¡Hip!

Harry.- ¡Piérdete de vista!

Eddie.- (Asiente).

Harry quiere que se esconda para que Renard y sus secuaces no vuelvan a interrogarlo (PP). Eddie ni siquiera recuerda que les contó que pescaron un pez enorme. Ingenuamente, pregunta de qué habló con ellos (NN). Harry y Slim se ríen al ver su reacción (NN). Por último, Harry insiste en que se esconda (PP) y él asiente (NN).

#### 8) Harry baja hasta el sótano del Hotel Marquis para ver a Paul de Bursac.

Harry.- Buenas noches.

Paul de Bursac.- Buenas noches, capitán Morgan.

Harry.- ¿Cómo se encuentra?

Paul de Bursac.- Mucho mejor. Le estoy muy agradecido.

Harry.- ¡Olvidelo! A ver cómo está esto. Ah. Ya no sangra.

Paul de Bursac.- Eh. No.

Harry.- ¿Le duele?

Paul de Bursac.- Muy poco.

Paul de Bursac.- El único problema es cuando como. No me apaño bien con la mano izquierda (sonríe).

Harry.- Entonces, procuraremos que la próxima vez le den en el otro brazo (sonríe). Ya no me necesitará más.

Se interesa por cómo está. Se mueve desde el PP. Es frecuente que actúe desde este estado pero aquí se hace más evidente por su calor, su cercanía y por la forma en que sonríe a Paul de Bursac.

9) Harry dispara a uno de los policías que cae al suelo. Saca la pistola del cajón, y amenaza a Renard y a otro de los policías con matarlos.

Frenchy.- No, Harry. No lo hagas.

Frenchy actúa desde el PP tratando de apaciguar a Harry que le hace caso.

10) El capitán Renard y varios policías comienzan a disparar en las inmediaciones del Hotel Marquis y dentro del bar para atrapar a varios miembros de la resistencia. Harry se abalanza sobre Slim para protegerla.

Harry.- ¡Quédate donde estás!

Marie.- Creo que estoy sentada sobre un cigarrillo.

Harry se mueve desde el PP al indicarle que permanezca sentada contra la pared. Es peligroso moverse porque podrían continuar disparando. Slim está sentada sobre un cigarrillo, lo agarra y, con cara de rabia, lo tira (N).

#### **- Complementarias asimétricas Adulto – Padre (A – P)**

- Una persona lleva las riendas y la otra acepta

1) Harry apaga la luz y el motor del barco.

Eddie.- ¿Qué pasa Harry?

Harry.- Silencio. Creí haber visto algo por allí. ¡Escucha!

Eddie.- (Hip).

Harry.- (Sonríe).

Helene de Bursac.- ¿Qué es?

Paul de Bursac.- No lo sé.

Harry.- ¡Silencio! ¿No oyes eso?



Eddie.- Es la patrullera.

Harry.- ¿No conoces esos motores? Suena como si estuviera por allí. (Un barco se acerca a lo lejos).  
Quédate en el timón. Espera un momento. Dame el arma.

Harry es el capitán del barco. De ahí que sea el que tome las decisiones y elija cómo se hacen las cosas (P-A). Eddie lo acepta y actúa como le indica (A-P).

2) Harry cree que Renard está relacionado con la desaparición de Eddie y que registrará el hotel de un momento a otro.

Marie.- ¿Qué vamos a hacer?

Harry.- Nos largaremos de aquí esta noche, tan pronto como encuentre a Eddie.

Marie le pregunta cómo actuarán porque ha demostrado tener capacidad resolutive para manejarse en diferentes situaciones.

3) Renard acaba de llegar al Hotel Marquis. Marie sube a avisar a Harry, que está en su habitación con Madame de Bursac.

Marie.- Steve, Renard acaba de entrar y viene hacia aquí.

Harry.- ¿Te ha visto?

Marie.- No lo creo.

Harry.- Toma, llévatelas y escondeos las dos ahí dentro. No hagáis ruido. Tan pronto como me deshaga de él, te la llevas otra vez al sótano.

Marie.- De acuerdo.

Le informa de la llegada de Renard para que decida qué hacer (A-P). Está nerviosa (agarra una de sus manos con otra). Como es habitual, Harry toma las riendas de la situación y les indica que se escondan en el baño hasta que la policía política se marche (P-A). Él también está nervioso: se frota el dedo índice con el pulgar.

4) Los hombres de Renard vigilan el hotel.

Harry.- Escucha, Frenchy. Tan pronto como me vaya, Renard vendrá aquí y pondrá este local patas arriba. Así que empieza a pensar a dónde y cómo vas a llevarle. Y deprisa.

Explica a Frenchy lo que ocurrirá cuando él salga y le indica cómo actuar.

5) Apunta a Renard y a su compañero con una pistola mientras coge unas esposas del bolsillo del pantalón del policía muerto.

Harry.- Vamos, Frenchy, desármalos. Aquí las tienes (le entrega unas esposas que el policía muerto llevaba en uno de sus bolsillos).

Harry.- (A Madame de Bursac). Ya puede salir. Frenchy: llévatela abajo. Consigue ayuda. Tenlos preparados para salir en el barco. Luego, vuelve aquí. Slim: recoge todo. Saldremos en cuanto Eddie esté aquí.

Indica a Frenchy, Madame de Bursac y Slim qué deben hacer para conseguir abandonar la Martinica sanos y salvos en su barco esa misma noche. Ellos actúan cómo les indica. Por experiencia saben que seguir sus indicaciones les reporta beneficios.

6) El barco está ya en alta mar. Johnson está pescando y los demás descansan.

Harry.- ¡Cuidado, Johnson! Ya ha picado. Déle un poco más de hilo, no demasiado. ¡Tira con fuerza, hombre, un buen tirón! ¡Vamos! ¡Tire otra vez! ¡Más! ¡Bien! Prepara otro anzuelo.

Johnson.- Ya lo tengo.

Harry.- Tire con suavidad.

Johnson.- ¡Eh, eh! ¡Se ha ido!

Harry.- No, no se ha ido. Tire con suavidad. ¡Vamos! Si quiere irse, déle hilo.

Johnson.- Se ha ido.

Harry.- No, está bien enganchado.

Johnson.- Claro que está.

Harry.- Vaya recogiendo.

Johnson.- No, ya se ha escapado.

Harry.- Ya le diré cuándo se ha escapado. Recoja deprisa (Johnson, subido a la silla desde dónde pesca se mueve torpemente tratando de no caer al mar mientras tira de la caña).

Harry es nuevamente el que indica qué hacer. Como hemos explicado, es lógico porque él es el capitán. La actitud de Johnson le produce nerviosismo y desagrado. Lo expresa claramente a través de varios autoadaptadores: aprieta los labios y tira de las comisuras hacia atrás, frota ambas manos contra sus piernas y se frota la boca con la derecha.

7) Harry habla con Frenchy y sus compañeros del plan para recoger al matrimonio de Bursac.

Harry.- Tú irás en ese bote, Frenchy. Saldré de aquí alrededor de mediodía, como si fuera a pescar. Con un poco de suerte y sin patrulleras, estaré de vuelta en Saint Pierre a medianoche (se agarra el cinturón con las manos y tira de él). No encenderé ninguna luz. Así que ojo avizor.

Frenchy.- Asiente.

Harry es el que lleva la iniciativa y le indica a Frenchy cómo actuar. Éste acepta porque es el capitán Morgan el que se encargará de la parte más peligrosa: transportar al matrimonio en su barco hasta Fuerte Francia.

8) El barco llega a la orilla. El matrimonio de Bursac y el hombre que los trajo hasta allí miran a Harry.

Harry.- Me llamo Harry Morgan. Beauclerc me envía. Quítame esa luz de los ojos (hace un movimiento con la mano, como si la apartara).

Paul de Bursac.- ¿Qué le ha pasado a Beauclerc?

Harry.- Ha tenido un pequeño problema. ¿Cómo se llama?

Paul de Bursac.- De Bursac.

Harry.- Ése es el nombre. Está bien, Eddie (apunta al matrimonio). Suban a bordo. Eh, ¡un momento! No me dijo nada sobre una mujer.

Paul de Bursac.- Permítame, capitán. Esta es mi esposa. Madame de Bursac.

Harry es el que indica qué hacer porque conduce el barco y tiene la responsabilidad de llevarlos hasta la costa. Ellos lo aceptan.

9) El matrimonio De Bursac ha subido al barco.

Harry.- Eddie ya puedes relajarte

Eddie.- (Eddie se dispone a descargar la escopeta).

Harry.- No la descargues. Aún no estamos en casa.

Le explica qué hacer (P-A) y éste actúa según sus indicaciones (A-P).

10) Harry consigue que escapen de la patrullera. Cada vez se alejan más.

Harry.- Hemos vuelto a tener suerte. Disminuye la marcha. Ponla en 160 y trae el botiquín

Eddie.- Aquí tienes.

Harry.- De acuerdo.

Le dice al anciano qué hacer y él lo acepta. Le pone la mano en el brazo (heteroadaptador) como muestra de afecto para indicarle que ha actuado bien. Hubo momentos en los que Eddie tuvo miedo pero ha sabido vencerlo y gracias a su colaboración han podido escapar de la patrulla de vigilancia.

11) Paul de Bursac está en el suelo del barco con una herida de bala.

Harry.- Ayúdeme a quitarle el abrigo. Despacio.

Helene de Bursac.- (Hace lo que le dice).

12) Tras el encuentro con Renard y sus hombres, Harry estima cómo actuarán.

Harry.- No puedes hacer nada hasta que el que está abajo se recupere lo bastante como para moverse. Hasta entonces estará a salvo. Más vale que te lleves esto (refiriéndose a la botella de la que ha estado bebiendo Eddie).

Frenchy.- Sí.

Harry.- Tráenos algo para desayunar.

Indica a Frenchy qué debe hacer para que Renard no descubra al matrimonio De Bursac, le pide que se lleve la botella y que les dé algo de comer (él es el dueño del bar).

## **- Cruzadas**

### **A) Exasperantes**

1) Marie vuelve al hotel con una botella de vino a medias, producto del flirteo con el hombre del bar.

Marie.- Hola (sonríe y le enseña una botella de vino a medias).

Harry.- Entra.

Marie.- (Se apoya en la puerta). Estás enfadado, ¿no?

Harry.- ¿Por qué debería?

Marie.- No me porté muy bien, ¿verdad?

Harry.- Lo hiciste bien. Conseguiste la botella, ¿no?

Marie.- Estás enfadado, ¿no?

Harry.- Aclaremos esto. No me importa...

Marie.- (Sonríe y lo corta). Lo sé, lo sé. Te importa un bledo lo que haga. Pero cuando lo hago te enfadas.

Después de todo tú me lo dijiste, ¿sabes?

Harry.- ¿Qué yo te lo dije?

Marie.- Tú dijiste adelante, ¿no es cierto?

Harry.- Es cierto. Supongo que lo hice. Se te ha dado muy bien.

Marie.- Gracias.

Marie.- ¿Prefieres que no lo haga?

Harry.- ¿No hacer qué?

Marie.- Cosas así.

Harry.- ¿Por qué me lo preguntas?

Marie actúa desde el Niño. Primero es un Niño encantador y zalamero, al que parece divertírle el hecho de que Harry esté enfadado. Por eso se lo pregunta con una sonrisa. Busca que él reconozca que sí lo está porque es una forma de demostrarle que se interesa por ella. Como no obtiene lo que desea y hay un momento en el que él salta al PC con un tono firme y una expresión seria (“Aclaremos esto. No me importa...”), ella continúa desde el NA pero ahora éste es quejumbroso. Le culpa de lo ocurrido y él le lanza punzadas. Marie sigue desde el NA pero parece admitir que no ha actuado bien. Su incomodidad se revela a través de dos autoadaptadores: se atusa el cabello y con el índice y el pulgar de una mano agarra los dedos de la otra.

Él se mantiene en el Adulto: “¿Por qué me lo preguntas?”. No está dispuesto a hablar de sentimientos ni a reconocer que le molesta lo que ella ha hecho porque sería dejar ver que le importa. Actúa con frialdad.

2) Charles está contento de que Harry haya aceptado participar en su plan.

Charles.- ¡No sabe lo que significa esto para nosotros!

Harry.- No quiero saberlo.

Charles.- Me alegro de que esté a nuestro lado.

Harry.- Yo no. Me están pagando. ¡Ah! Y, a propósito, quisiera ese dinero ahora.

Charles lanza un estímulo del N al P. Le agrada que Harry participe y se lo agradece. Sin él sería difícil realizar el plan. Harry le responde fríamente (A) cortando la comunicación que llega desde el N.

3) Harry le ha preguntado a Eddie si sabe manejar uno de los rifles que está comprobando.

Eddie.- ¡Oh! Por eso no querías llevarme. Sabía que había una buena razón. No estabas enfadado conmigo. (Se gira y le mira a lo ojos). Tenías miedo de que me hirieran. ¡Estabas pensando en mí Harry!

Harry.- Vigila el rumbo, Eddie.

Eddie.- Sí. Ahora me siento mejor Harry. Estaré bien. Ya verás.

Eddie se da cuenta de que Harry no quería llevarle para protegerle. Se pone muy contento (NN). A Harry le agrada que lo haya descubierto. Sonríe mientras el anciano no le ve pero, cuando éste le mira y se acerca a él, huye del momento sentimental. Desvía la mirada hacia el rifle que tiene entre las manos, como si estuviera ocupado en esa labor y, como capitán de barco, da a Eddie una indicación: “Vigila el rumbo”. Al anciano no le afecta la actitud de Harry y continúa desde el N.

4) Una de las balas disparadas por la patrullera ha alcanzado a Paul de Bursac cerca del hombro. Está en el suelo del barco junto a su mujer.

Paul de Bursac.- (Expresión de dolor).

Harry.- No es tan grave. No habría pasado si no estuvieras ansioso por abandonar.

Helene de Bursac.- Por favor, ayúdeme a llevarle allí.

Harry.- Déjelo donde está. No quiero que se manchen los cojines de sangre.

Paul de Bursac parece estar sufriendo mucho. Su expresión facial es de dolor intenso: aprieta los dientes y cierra los ojos. Harry rompe su camisa para observar la herida. Considera que no es grave (A). A continuación, reprocha a Paul su actitud (P). Madame de Bursac le pide ayuda (N-P) y él responde con frialdad (A).

5) Una barca con dos personas se acerca al barco de Harry.

Harry.- Vamos, prepárense. Ese barco les llevará de ahora en adelante.

Helene de Bursac.- Pero... ¡No lo comprendo!

Harry.- Hay mucha gente que se pasa el tiempo tratando de comprender esto. Y saben más de él que nosotros.

Harry les explica qué hacer porque es el que conoce el plan (P-A). Madame de Bursac se queja (N-P). Lo que busca es una aclaración por parte de Harry pero él le responde fríamente (A).

6) Frenchy quiere que Harry extraiga la bala del cuerpo de Paul de Bursac.

Frenchy.- ¿No podrías sacarla tú?

Harry.- ¿Yo? Estoy más vigilado que todos los médicos. ¿Crees que no reconocieron mi barco? Estoy seguro que andan tras de mí. Lo que tengo que hacer es salir de aquí.

Frenchy.- No tienes que salir.

Harry.- ¿No los habrás traído aquí?

Frenchy.- En el sótano.

Harry.- ¿Y por qué no los has puesto en la mesa del centro, en una pecera, y terminabas antes?

Frenchy.- Teníamos que hacer algo. Están vigilando las carreteras de salida. Por favor, Harry. ¿Lo harás?

Harry.- Ni hablar, Frenchy.

Frenchy pide ayuda a Harry (N-P). Él le explica las razones por las que no puede brindársela (A) aunque hay un momento en el que se desliza hacia el PC echándole en cara que lo haya metido en el hotel a través de una ironía. Durante la conversación, Harry agarra el cinturón con sus manos. Al escuchar que de Bursac está en el sótano tira de su cinturón hacia arriba.

7) Harry tiene la intención de extraer la bala del cuerpo de Paul de Bursac pero su mujer se lo prohíbe. Él le responde con una ironía y Frenchy interviene.

Frenchy.- Por favor, no sabe lo que está diciendo. No es ella misma.

Harry.- ¿Quién es ella?

Frenchy.- ¡Harry lo has prometido!

Frenchy suplica a Harry que no haga caso a los comentarios de Helene de Bursac (N-P). Él responde con cinismo cortando la comunicación que le llega del N. Finalmente, atiende la súplica de Frenchy y trata de hacer entrar en razón a la mujer.

8) Madame de Bursac no escucha a Harry y sigue empeñada en que no toque a su marido.

Helene de Bursac.- ¡Espere un momento! Yo...

Marie.- El sólo trata de ayudarla.

Helene de Bursac.- ¿Quién es usted?

Marie.- Nadie. Un voluntario más.

Actúa desde el NR. En lugar de dejar su antipatía hacia Harry a un lado e interesarse porque cure a su marido, trata de impedir que se acerque a él. Marie, desde el A, le explica que Harry sólo quiere favorecer a Paul al igual que ella y el resto de personas que han bajado al sótano.

9) Harry está con Slim en su habitación. Llaman a la puerta.

Frenchy.- ¡Harry! ¡Escucha Harry!

Harry.- ¡Oh! Luego Frenchy (va a cerrar la puerta).

Frenchy.- ¡Espera! Renard, el inspector, está abajo. Será mejor que bajes.

Harry.- No puedo (...).

Frenchy interrumpe de nuevo un momento de cercanía entre la pareja protagonista. Lanza un estímulo del N al P demandando la ayuda de Harry con un tono de alarma. Harry no atiende su petición (A).

10) Marie va a cantar por primera vez en el bar del hotel Marquis y está un poco nerviosa. Se ha arreglado para la ocasión (lleva un vestido negro con un escote en pico).

Harry - ¡Vaya! (sonríe al observar el vestido que lleva puesto Marie).

Marie - Voy a trabajar. ¿Te gusta?

Harry.- No tendrás que esforzarte en cantar con ese vestido.

Marie.- Sabes, Steve, a veces haces que me sienta...

Harry.- Por eso lo hago.



Harry actúa desde el N al exclamar “¡Vaya!” y sonreír. Parece insinuar: “¡Qué guapa!”. Sin embargo, cuando ella busca que le diga abiertamente lo bien que le sienta el vestido, él responde con una ironía (A).

11) Harry explica a Frenchy que abandona la isla.

Paul de Bursac.- ¿No sería mejor que nos fuéramos con usted?

Harry.- ¿Por qué quiere irse? Todavía estoy intentando salir del lío en que me metí por traerle aquí.

La pregunta de Paul es en realidad una petición: quiere que los lleve, a ella y a su mujer, con él en su barco, fuera de la isla (N). Harry responde con otra desde el A. Le explica que carece de sentido que se quiera marchar cuando hace sólo unas horas que él se puso en peligro por traerle.

12) Harry explica a Paul de Bursac los motivos por los que no les puede llevar a él y a su mujer en el barco.

Frenchy.- Pero, Harry...

Paul de Bursac.- El capitán Morgan tiene razón. Este no es su entierro todavía. Algún día espero que lo sea, porque sería muy útil. Ya ha hecho más que suficiente por nosotros.

Frenchy vuelve a actuar desde el NA rogándole a Harry que los lleve con él: “Pero, Harry”. Desde el comienzo del filme ha pedido ayuda y se ha lamentado. Es Paul de Bursac el que le corta. Se mueve desde el A.

13) Harry está apoyado en la barra del bar fumando un cigarrillo. Sonríe a Slim que ha acabado de interpretar “How little we know”. Frenchy se acerca a él.

Frenchy.- Harry, Madame de Bursac quiere verte.

Harry.- Frenchy eso se ha terminado.

Frenchy.- Está arriba. En tu habitación.

Harry.- ¿Ella? ¿Por qué lo has...?

Frenchy.- ¡Por favor Harry! Es lo último que te pido.

Harry.- (Asiente y se va).

Frenchy.- Gracias Harry.

Le pide que vaya a ver a Madame de Bursac (N-P). En un principio no accede (A) pero al decirle que es lo último que tendrá que hacer por él acepta (P-N).

## B) Insolentes o punzantes

1) Johnson pierde un gran pez porque no sabe pescar. Sin embargo, quiere volver a intentarlo.

Johnson.- Vamos, date prisa.

Horacio.- Ya lo hago, señor Johnson.

Johnson.- ¿No puede usted poner el cebo igual, capitán?

Harry.- Claro que puedo.

Johnson.- ¿Y para qué lleva a este tipo para eso?

Harry.- Cuando surja una buena pieza, sabrá por qué.

Johnson.- ¿Qué quiere decir?

Harry.- Que lo puede hacer más deprisa que yo.

Johnson.- Un dólar diario me parece un gasto innecesario.

Harry.- Él es necesario. ¿Verdad Horacio?

Horacio.- Eso espero.

Johnson.- ¿No puede hacerlo Eddie?

Harry.- No, no puede.

Johnson habla desde el P dando órdenes a Horacio y despreciándole. Considera que Eddie, que duerme estirado en un banco, es el que debería hacer su trabajo. Busca que Harry le dé la razón pero él lo contradice y le ofrece hechos: comprobará que Horacio es útil “cuando surja una buena pieza” porque es más rápido que él mismo (A).

2) El espía del Gobierno de Vichy ha seguido a Johnson y Harry hasta el hotel en el que se alojan.

Espía.- ¡Sus nombres, por favor!

Johnson.- Oiga, somos americanos.

Es la segunda vez que les pide que se identifiquen. En esta ocasión, emplea un tono de exigencia (PC). Johnson, desde el A, le lanza un punzada.

3) Durante el tiroteo que la policía política organiza en los alrededores del bar de Frenchy, uno de los miembros de la resistencia, Charles Beauclerc, recibe un balazo en una pierna. Está convaleciente y una mujer lo cuida.

Mujer.- Si fuera tú, creo que no confiaría en el señor Morgan.

Harry.- (La mira fijamente). ¿Le ha visto un médico la pierna?

La pareja de Charles interrumpe la conversación y habla desde el PC, desde el prejuicio, ya que no conoce a Harry y expresa una opinión sin contar con datos suficientes. Harry actúa desde el A.

4) Harry baja hasta el sótano donde está Paul de Bursac. Antes de que pueda entrar en la habitación en la que se encuentra aparece su mujer.

Helene de Bursac.- ¿Qué hace usted aquí?

Harry.- Pues se lo diré. Soy una especie de invitado. Él me invitó.

Helene de Bursac.- Usted no es médico.

Harry.- No.

Helene de Bursac.- ¿Cómo sé que usted sabe algo de esto?

Harry.- No lo sabe (se mete dentro de la habitación).

Madame de Bursac habla a Harry desde el PC con desprecio. Él le responde con ironía “Soy una especie de invitado” (A). Cuando ella, desde la exigencia, le hace otra pregunta él se mueve desde la insolencia “No lo sabe” (A) y se mete en la habitación en la que está Paul de Bursac.

5) Harry ha tratado de explicar a Madame de Bursac que la herida de su marido no es grave. Todo se solucionará cuando le extraiga la bala del cuerpo. Ella le prohíbe acercarse a él.

Helene de Bursac.- ¡¿Me ha oído?!

Harry.- ¡Oh! ¡Muy bien! No me están pagando.

Responde a su amenaza (PC) con una punzada (A).

6) Harry trata de convencer a Madame de Bursac de que le deje extraer la bala y no llame a un médico.

Helene de Bursac.- ¡No voy a dejarle que lo haga!

Harry.- ¿Por qué no? Él no es diferente a los demás. Un poco más enfermo, eso es todo. Significa que no es tan valioso.

Helene de Bursac.- (Trata de darle una bofetada).

Harry.- Y, ahora... Ya podrá meterse conmigo más tarde.

Harry corta los estímulos que le llegan desde el PC (primero en forma de amenaza y, después, de intento de agresión) con punzadas (A). Este intento de abofetear a Harry forma parte del ciclo de bofetadas al que ya nos hemos referido. Helene no cumple una de las premisas fundamentales de los personajes de Hawks: lo importante son los hechos y no las palabras.

7) Renard ha tratado de obtener información sobre las dos personas que Harry transportó en su barco a través de preguntas. Al no conseguirla, le ofrece dinero al capitán Morgan.

Renard.- ¿Refrescarían su memoria 500 dólares?

Harry.- ¡Ah! Mi memoria es muy buena. Recuerdo que usted es el tipo que me quitó mi pasaporte y todo mi dinero.

El tono en el que le hace la pregunta es de exigencia (PC). Harry responde con un hecho (A).

8) Renard explica a Harry que están reteniendo a Eddie y que su objetivo es encontrar al matrimonio de Bursac.

Renard.- Sí, sólo nos faltan las dos personas desaparecidas.

Harry.- ¿Qué va a hacer usted con él?

Renard.- Si usted no quiere darnos la información que necesitamos, quizá lo haga él. Antes cometimos el error de darle licor. Esta vez no le daremos nada.

Harry.- ¿Sabe lo que eso supondría?

Renard.- Creo que sí.

Harry.- No podría aguantarlo. Enloquecería.

Renard.- Usted puede evitarlo fácilmente.

Le amenaza mientras mantiene su habitual expresión facial en la que se mezclan la arrogancia y la ira (PC). Él trata de hacerle ver las consecuencias de privar de alcohol a una persona que ha estado consumiéndolo diariamente durante años (A).

## **- Ulteriores**

### **A) Angulares**

1) Los policías acaban de interrogar a Frenchy. Ahora es el turno de Harry.

Policía.- ¿Y usted, capitán Morgan, conocía a esos hombres?

Harry.- No los conocía.

Policía.- ¿No los vio en ningún momento mientras estuvo en el café?

Harry.- Así es.

Harry emplea con el policía una transacción angular. Su aparente N-P del plano social, que responde con la verdad a las preguntas que le hace el policía desde la exigencia P-N, encierra un estímulo A-N en el plano oculto. Trata de hacerles creer que nunca había visto a los compañeros de Frenchy que, poco antes del tiroteo, estuvieron con él en la habitación de Slim.

2) Harry y Slim continúan la conversación.

Harry.- Olvidas la botella.

Marie.- No la quiero.

Aparentemente, la frase de Harry parece seguir el esquema A-A. Sin embargo, es una forma de retener a Slim (A-N) que se ha levantado y se dirige hacia la puerta. Ella está enfadada y dolida por su actitud (NN).

3) Marie se ha marchado de la habitación de Harry dando un portazo. Ahora es él el que va a verla a ella.

Harry.- Soy yo.

Marie.- La puerta está abierta.

Harry.- Aquí tienes tu botella.

Marie.- Dije que no la quería.

Harry quiere arreglar las cosas con ella pero, antes de preguntarle si está enfadada, aparenta lanzar un estímulo A-A al llevarle la botella de vino.

4) Tras la conversación que mantienen con Madame de Bursac en el sótano, Harry y Marie suben a la planta del hotel donde están las habitaciones.

Harry.- Voy a dormir un poco. Te veré después.

Marie- Gracias.

Harry.- ¿Qué quieres?

Marie se frota las manos y las entrelaza (autoadaptadores). Está incómoda por lo que acaba de ocurrir ya que ha demostrado tener celos de Helene. Harry empuja ligeramente la puerta al entrar y ella le da las gracias de forma sarcástica, como reprochándole que no la haya dejado abierta. La transacción que pone en marcha es angular porque su objetivo es seducirle.

5) Marie habla con Harry sobre la forma en la que éste piensa conseguir el dinero para pagar su billete a Estados Unidos.

Marie.- No quiero ser la causa...

Harry.- No se te ocurra pensar que hago esto sólo por ayudarte. También necesito dinero.

Marie.- ¿No te ayudaría Frenchy sin tener que hacer eso?

Harry.- No quiero su ayuda.

Marie.- No lo hagas, ¿quieres Steve?

Harry.- Mira, ¿no me pediste...?

Marie.- (Ella no le deja continuar). No lo hagas.

Harry.- ¿Por qué no te llevas esta botella y te acuestas?

Marie.- Toma. Puedes usar esto (le da varios billetes).

Ambos emplean transacciones angulares. En el plano manifiesto Slim lanza estímulos desde su PP hacia el N de Harry. Él es tajante con ella. Finge actuar desde el PC. Cuando le dice: “No se te ocurra pensar...” le apunta con un destornillador que está utilizando para arreglar un aparejo de pesca como si se tratara de su dedo. Poco después, deja el destornillador en la mesa y le apunta con el índice: “Mira...”.

En el plano ulterior ella se mueve desde el N. Esto se aprecia claramente a través de sus gestos. No quiere que Harry colabore con los miembros de la resistencia porque teme las consecuencias. Está nerviosa y apoya las manos sobre una cómoda (adaptador de objeto). Él también se mueve desde el N ya que siente vergüenza por la ayuda que ella le presta aunque la necesita.

A Harry no le gusta que traten de ayudarlo. Es típico de los personajes de Hawks rechazar la ayuda de los demás y no querer implicarse sentimentalmente con alguien del sexo opuesto. Si aquí el protagonista se niega a que Frenchy o Slim le presten dinero, en *Río Bravo* John T. Chance tampoco acepta la ayuda de Pat Wheeler o la de Feathers. Ésta se queda vigilando delante de la puerta de su habitación mientras él duerme pero sin su aprobación. En *Tener y no tener*, *Río Bravo* y *Sólo los ángeles tienen alas* las protagonistas femeninas tratan de prepararles algo de comer, un baño, etc... pero ellos se niegan.

Sin embargo, los protagonistas masculinos de Hawks hacen un descubrimiento que “es (...) moral y emocional al mismo tiempo” (Mast, 1982: 31). Harry, John Ted y Geoff descubrirán que necesitan a Slim, Feathers y Bonnie. Slim juega un papel fundamental a la hora de reducir a los hombres de la Gestapo, Feathers salva la vida a John al tirar la maceta por la ventana y Bonnie consigue que Geoff exprese sus sentimientos y los comparta con otro ser humano.

6) Marie le ofrece dinero.

Harry.- Creí entender que estabas sin blanca.

Marie.- (Va a decir algo pero, al ver su sonrisa calla, y mira los billetes).

Harry.- ¡Ah! ¡Eres buena! ¡Qué buena eres! ¡Iría andando a casa si no fuera por todo ese agua!

Marie.- ¿Quién fue la chica Steve?

Harry.- ¿Quién fue qué chica?

Marie.- La que te dejó con tan alta opinión de las mujeres. Tuvo que ser una mujer excepcional. Crees que te he mentado, ¿no es verdad? Bien, resulta que aquí hay 30 dólares. Insuficientes para el pasaje del barco o cualquier otro pasaje. Sólo hay bastante para poder decir “no” si me apetece. Es tuyo si lo quieres.

Harry.- Lo siento, Slim. Pero sigo diciendo que eres genial y no ...

Marie.- (Lo corta). ¡Oh! Me olvidé. No quieres coger nada de nadie, ¿verdad?

Harry.- Así es.

Marie.- (Parece que se va a marchar pero se dirige de nuevo a él).

Aparentemente, Harry se mueve desde el A. Parece que ha descubierto que Slim le ha engañado y se lo hace saber. Sin embargo, actúa desde el PC, desde el prejuicio. Como ella le explica después, sólo le ha ofrecido 30 dólares, cantidad que él no se ha molestado en contar. Es el dinero que reserva para las emergencias y no alcanza para comprar ningún billete. Slim actúa desde el A lanzándole varias punzadas en un tono de ironía.

7) Harry baja al bar del Marquis. Eddie está sentado en una mesa con Renard y otros policías de la Gestapo.

Renard.- Buenos días, capitán. ¿Quiere acompañarnos?

Harry.- ¿No es un poco temprano para esta clase de fiesta?

Renard aparenta ser amable e invita a Harry a sentarse con ellos. Sin embargo, su objetivo es emborrachar a Eddie para que le proporcione información sobre el matrimonio de Bursac al que Harry transportó hasta la Martinica (A-N).

8) Harry explica a Renard que un submarino alemán les atacó. Éste insiste en que se trataba de una patrullera.

Harry.- ¿Eso es lo que era? Tenías razón, Eddie.

Eddie.- ¡Ah! Soy bueno en la oscuridad. Siempre lo fui.

En el plano social la transacción es N-N. En el oculto A-N. Harry finge sorprenderse cuando Renard le confirma que el barco que les disparó la noche anterior era una patrullera. Se dirige al N de Eddie. Sabe que estará interesado en comentar los detalles.



El anciano destaca lo bien que se maneja en la oscuridad (N). Harry emplea la táctica del desgaste. Trata de cansar a Renard para que se marche y deje de indagar.

9) Continúa interrogándolos para ver si obtiene datos.

Harry.- Y a nosotros nos gusta, ¿verdad Eddie?

Eddie.- Sí. ¿Recuerdas aquella noche en Cayo Oeste?

De nuevo parece una transacción N-N. Hablan de su amor por la pesca y rememoran una ocasión en la que estuvieron en Cayo Oeste tres años antes. Sin embargo, en el plano oculto Harry se mueve desde el A. Su objetivo es agotar a Renard.

10) Eddie le habla a Renard del pez tan grande que atraparon.

Eddie.- Estuvimos tirando de él hasta que casi nos agotamos, ¿cierto Harry?

Harry.- Es cierto.

Eddie actúa desde el N. Es feliz rememorando un día en el que lograron pescar un gran pez. La borrachera le hace confundir las acciones en el tiempo. Cree que ocurrió la noche anterior. Harry aprovecha esta equivocación para despistar y fatigar a Renard.

11) Renard se interesa por cómo transportaron al pez hasta la orilla.

Renard.- Oh, ¿cómo se apañaron para llevar a tierra a ese leviatán?

Harry.- No lo cogimos. Tropezamos con un submarino alemán, ¿no se lo ha contado Eddie?

Renard.- ¿Un submarino alemán?

Harry.- Fuera lo que fuera, dirigió las luces hacia nosotros y abrió fuego.

Renard.- No creo...

Harry.- Para investigar.

Renard.- ¡Bah! No creo.

Harry.- No se puede ser tan meticuloso hoy en día.

Renard.- No creo que nadie pueda dar una explicación más lógica por negarse a obedecer el alto de nuestra patrullera. Por no hablar de disparar a sus reflectores.

Harry.- ¿Patrullera?

Renard.- Sí.

(....)

Harry.- Es gracioso. Él no hacía más que decirme que era una patrullera y yo no quería creerle.

Harry continúa aparentando moverse desde el A al explicarle que no consiguieron transportar el pez porque les atacó un submarino alemán. Hay un momento en que finge moverse desde el N al sorprenderse cuando le aclara que era una patrullera. Trata de despistar a Renard (A-N) que le mira fijamente y emplea con él un tono amenazante, especialmente cuando habla de los disparos a los reflectores (PC).

12) Renard habla con Harry sobre lo que Eddie y él hacían la noche anterior. Un policía que observa la conversación se dirige a Harry.

Policía.- Hay una cosa que para mí no está clara, capitán Morgan.

Harry.- Sí, ¿cuál es?

Renard.- ¿Por qué un pescador profesional va a pescar por diversión?

Harry.- (Dirigiéndose a otro policía). Eh... Bueno... Oiga, ¿no hace usted ninguna pregunta? ¿No habla nunca? No, creo que no. ¿Qué estaba usted diciendo?

Policía.- ¿Un pescador profesional suele ir a pescar por diversión?

Harry.- Bueno, lo hace si le gusta (comienza a hablar con Eddie).

Harry continúa aparentado moverse desde un estado mientras lo hace desde otro. En el plano manifiesto finge actuar desde el A primero “Sí, ¿cuál es?” y desde el N después, bromeando sobre el policía y explicando que le gusta pescar. En el plano oculto los estímulos que lanza son A-N. Con la broma trata de ganar tiempo. El policía no da una respuesta verbal a la misma, pero sí aprieta sus labios, lo que provoca la elevación de su mentón y su labio superior. Es una expresión pronunciada de asco.

13) Le pregunta por las dos personas que transportó en su barco la noche anterior.

Renard.- ¿Qué hay de sus pasajeros?

Harry.- Eran las siete, Eddie.

Eddie.- No... (no continúa hablando porque Renard vuelve a formular la misma pregunta).

Renard continúa con sus manos alrededor del vaso (adaptador de objeto). Ahora, las yemas de los dedos de su mano izquierda tocan a las de la derecha y mueve los pulgares. No obtiene la información que desea y está cada vez más nervioso. Con los labios apretados, una mirada de amenaza y un tono tajante (PC) hace una pregunta a

Harry pero él no le presta atención. Finge estar interesado en los detalles del viaje a Cayo Oeste y se dirige a Eddie.

14) Insiste en formular una pregunta a Harry.

Renard.- ¿Qué hay de sus dos pasajeros?

Harry.- ¿Qué pasajeros?

Renard.- ¡Los que trajo desde Anguila!

Harry.- Él estaba esperando en el puerto cuando llegamos (señala a un policía). ¿Cómo cree que les llevé a tierra? ¿En las mangas?

Renard - Podría haberles desembarcado en una docena de sitios.

Harry.- Es cierto. Podría haberlo hecho.

(...)

Renard - ¿Refrescaría más su memoria si el pasaporte y el dinero se le devolvieran?

Harry.- ¿Incluye eso también lo que Johnson me debía?

Renard.- Por qué no.

Harry.- Y los 500 que acaba de mencionar.

Renard - Está llevando el trato muy lejos, capitán Morgan.

Harry.- Eso no es un trato. Si esas personas son tan importantes como cree va a ser muy difícil encontrarlas.

Renard.- Para un hombre que tiene tantos recursos no. ¡Piénselo y hágamelo saber!

Renard le hace la misma pregunta con el mismo tono firme y la misma mirada amenazante a Harry, remarcando esta vez el hecho de que sean dos los pasajeros a través de su tono. Él emplea una transacción ulterior. Aparenta no saber nada de ellos y da una razón objetiva de por qué le hubieran descubierto en caso de haberlos transportado (A-A). Finge interesarse en el soborno que le ofrece. Pide incluso más dinero para que la representación sea creíble. Continúa con su estrategia de desgaste (A-N). Renard pierde la paciencia, da un golpe en la mesa con su vaso y le amenaza (PC).

15) Renard informa a Harry de que han retenido a Eddie para ver si éste les proporciona información del matrimonio De Bursac. Su forma de presionar al anciano es no permitirle tomar alcohol. Chantajea a Harry: si él les dice dónde están Paul y Helene dejarán en paz a Eddie.

Harry.- Sí, si puedo. ¿Tiene un cigarrillo? ¿Usted no puede hacerle hablar?

Renard.- Cuando sea necesario.

(...)

Renard.- Usted podría evitarle al Sr. Eddie muchísima, digamos, incomodidad.

(...)

Renard.- Y a mí mucho tiempo si nos dice dónde están estas personas.

Harry.- (Coge uno de los cigarrillos, se lo pone en la boca y se acerca hasta la mesa). ¿Cuánto iba a darme? Aparte de lo que ya es mío.

Renard.- No creo que ahora tenga que pagar a nadie nada.

Harry.- Probablemente tiene razón. Bueno, no tengo fuego.

Aparenta lanzar estímulos A-A al pedir los cigarrillos, buscar las cerillas (se toca la chaqueta como si tratara de localizarlas) y preguntar cuál será el beneficio económico en caso de que colabore. Actúa desde el N cuando bromea sobre el policía que rara vez habla. En el plano oculto los estímulos son A-N. Trata de distraerles mientras se acerca al cajón de la mesa que Slim ha abierto y en el que guarda una pistola.

### 11.3 RESTO DE TRANSACCIONES ANALIZADAS EN *RÍO BRAVO*

#### - Complementarias simétricas Adulto – Adulto

- Intercambio objetivo de preguntas y respuestas

1) Tras demostrar su utilidad al *sheriff*, Colorado pasa a ser uno de sus alguaciles.

Chance.- Stumpy, ¿dónde están las placas de alguacil?

Stumpy.- En el cajón de la derecha.

Chance debe entregarle una estrella, somatoadaptador que simboliza su condición de funcionario del orden. Pregunta a Stumpy dónde las guarda y éste se lo indica.

Dude observa atentamente cómo nombran alguacil a Colorado. Su expresión facial es de tristeza. Sus manos están entrelazadas (autoadaptador) y apoyadas sobre la mesa. Se lleva la izquierda a la boca y se muerde el dedo índice (autoadaptador). Mueve los dedos de la derecha rápidamente, como en un espasmo (autoadaptador) y baja la cabeza. Extiende los dedos de la derecha, los toca con la izquierda (autoadaptador) y los mira. Está muy nervioso. A su síndrome de abstinencia y su desesperación por haber abandonado el trabajo, se unen los celos de ver cómo nombran a un joven con grandes capacidades para el mismo puesto que él tenía.

2) Chance cambia de estrategia en la lucha contra Nathan y sus pistoleros a sueldo. En lugar de vigilar el pueblo, permanecerán en la cárcel junto a Joe hasta que sus enemigos den el primer paso.

Chance.- ¿Habrà comida para todos?

Stumpy.- Sí, si coméis lo que yo.

Chance.- ¿Y agua y leña?

Stumpy.- Hay suficiente. Necesitaremos mantas, tabaco y cerillas. A no ser que tengas tú.

Van a pasar varios días encerrados y es necesario disponer de víveres y distintos objetos.

3) Explica a Stumpy lo que ocurrió en el *saloon* de Charlie.

Stumpy.- ¿Te metiste en el bar donde estaban los hombres de Burdette? Tú estás loco. Y tú también. ¿Qué pasó?

Chance.- Estaba arriba.

Stumpy.- ¿Quién le dio?

Chance.- Dude, de un disparo.

El anciano hace preguntas para obtener información y él responde.

#### 4) Hablan sobre cómo Dude identificó al asesino.

Chance.- ¿Cómo supiste que estaba allá arriba?

Dude.- Estaba herido y su sangre goteó en el vaso y allí no había nadie con barro en las botas. Casi vuelvo a beber.

El intercambio es A-A excepto al final, en donde Dude, desde el NN explica preocupado que estuvo a punto de beberse la cerveza que Charlie le puso.

#### 5) Hablan sobre los posibles pasos que puede dar Burdette.

Colorado.- Buenos días *sheriff*.

Chance.- Colorado.

Colorado.- Ha llegado algo a mis oídos. Pensé que podría interesarle.

Chance.- ¿Sobre qué?

Colorado.- Sobre lo que le dijo usted a Burdette que le pasaría a Joe si llegaba a haber jaleo en la cárcel. Burdette no se lo esperaba. Confieso que yo tampoco.

Chance.- ¿Se te ha ocurrido algo mejor?

Colorado.- No. Si estuviese en su lugar, habría dicho algo parecido. Burdette no se arriesgará por miedo a que lo haga.

Chance.- Quizás tengas razón.

Colorado.- Aunque no se confíe, tal vez lo intente.

Chance.- ¿Queda tabaco para otro cigarrillo?

Colorado.- Claro. Sírvase. ¿Siempre va con el rifle, *sheriff*?

Chance.- Sólo cuando lo llevo.

Colorado.- ¿Y por qué lo lleva?

Chance.- Con el revólver algunos serán más rápidos que yo.

Colorado.- Al menos tendrá cerillas.

Chance.- También se me han acabado.

Intercambian información. Colorado está liando un cigarrillo y Chance le pide tabaco y papel para hacerse uno. Este gesto nos indica que entre ellos hay afinidad.

6) John se encuentra con un viejo amigo, Pat Wheeler, que dirige una diligencia. A Pat le acompaña un joven que no conoce.

Chance.- ¿Llevas alguno nuevo?

Pat.- No, ninguno. Excepto Colorado.

Chance.- ¿De dónde ha salido?

Pat.- De Fort Worth.

Chance.- ¿Y qué hace?

Desea saber quién es el chico nuevo.

7) Le cuenta que ha encerrado a Joe Burdette.

Pat.- ¿A Joe Burdette, el hermano de Nathan?

Chance.- El mismo.

Pat.- ¿Por qué motivo?

Chance.- Supongo que te habrás topado con un cortejo fúnebre.

Pat.- ¿Asesinato?

Chance.- Esa es la palabra.

Pat.- Ahora me explico muchas cosas. ¿Y qué ha dicho Nathan?

Chance.- Nada. Él no habla. Actúa. Si echas un vistazo, verás que tienen cercado el pueblo. No puedo trasladar a Joe ni pedir ayuda. Esos tipos de ahí me vigilan. No muevo un dedo sin que lo sepan.

Pat.- ¿Con quién cuentas?

Chance.- Ya conoces a uno.

Pat le hace preguntas para obtener información sobre su situación y él las responde.

8) Los hombres de Nathan secuestran a Dude. John decide que lo mejor es que Carlos vaya a hablar con Burdette para ver qué propone éste.

Chance.- ¿Qué ha pasado? ¿Qué ha dicho?

Carlos.- Que no quiere hablar con usted. Él le propone a usted un intercambio. Si quiere a Dude...

Chance.- ¿Un intercambio?

Carlos.- Dude por Joe. Le esperará cerca del río, en el...

Chance.- ¿Almacén?

Carlos.- Sí. Estarán allí en cuanto amanezca. Dude también. Lleve a Joe y lo soltarán. Eso es todo lo que dijo.

Antes de la llegada de Carlos, Chance pasea de un lugar a otro (autoadaptador) con una taza de café en la mano (adaptador de objeto) y una mano apoyada en su cinturón (adaptador de objeto). Colorado enciende un cigarrillo (adaptador de objeto). Ambos tratan de calmar su ansiedad con estos gestos. Stumpy está sentado en una silla con el mentón apoyado en su mano izquierda (autoadaptador). Están impacientes por saber qué le ha dicho Nathan a Carlos.

Chance le hace varias preguntas y él le explica cuáles son las condiciones de Burdette para liberar a Dude. Mientras habla, Carlos toca los extremos de su chaqueta con las manos (adaptador de objeto). Chance comienza a pasear de un lugar a otro de nuevo. Sostiene el vaso de café con ambas manos (adaptador de objeto) y baja la mirada.

- Intercambio de ideas, impresiones o valoraciones

1) Hablan sobre el encuentro con Nathan Burdette. Chance quiere asistir para tratar de liberar a Dude. Stumpy quiere que espere a que llegue el juez: luchar solo contra Burdette es exponerse a una situación suicida. Colorado interviene en la conversación.

Colorado.- A mí también me gustaría decir algo.

Chance.- Adelante.

Colorado.- Usted y Dude son los únicos testigos.

Chance.- Los únicos dispuestos a declarar.

Colorado.- Cuando le libere, Joe seguirá viviendo en el pueblo. Y usted también. Sin Joe entre rejas, despídase. Nada les detendrá.

Stumpy.- Eso es tener las ideas claras.

Chance.- Ya lo sé. Colorado, tú y Stumpy no visteis nada. No creo que os buscasen a vosotros.

Colorado.- Eso no me preocupa.

Stumpy.- Ni a mí.

Apunta una observación lógica y el *sheriff* también emplea su A para darle su punto de vista.



2) Wheeler no quiere dejar las carretas donde le han indicado.

Pat.- Escucha esto. Esas carretas van cargadas de petróleo y dinamita. ¿Consideras sensato tener eso al lado?

Chance.- Claro que no.

Dude.- ¿Por qué no las llevan al río, junto al almacén? Si estallan no se perderá gran cosa.

Le explica el por qué de su negativa y Dude propone un lugar alternativo y seguro donde estacionarlas.

3) Pat quiere ayudar a Chance. Él se niega. Considera que poco puede hacer si ha tenido que contratar a Colorado para protegerse a sí mismo y a su diligencia.

Pat.- ¡No es mala idea!

Chance.- ¿Cuál?

Pat.- Ryan, Colorado. Es joven Chance pero es bueno. Muy bueno.

Chance.- Podría emplearlo si es bueno. Pero eso depende de él.

Pat.- Vamos a ver qué dice.

Da a Chance varios toquecitos en el brazo (heteroadaptador) cuando menciona a Colorado. Su objetivo es que el *sheriff* acepte su propuesta. Chance continúa con la baraja de cartas entre sus manos, la acaricia (adaptador de objeto) y la observa detenidamente hasta que se da cuenta de que alguien la ha trucado.

4) John se fija en que en el pueblo hay más gente de lo habitual.

Carlos.- Dude se fue por ahí. Me pidió que se lo dijese.

Chance.- Ya, gracias. Esta mañana hay mucha gente.

Carlos.- Sí.

Chance.- ¿Sabes por qué?

Carlos.- He oído decir por ahí que Nathan Burdette quizá venga hoy al pueblo. Vendrá en persona a mirar.

Chance.- Que venga. Seguro que ve algo.

Carlos.- No, no me gusta un pelo.

Chance.- A mí tampoco.

Trata de averiguar por qué hay tanto movimiento y Carlos le comunica sus impresiones. Al irse Chance, Carlos apoya la mano en la barbilla (autoadaptador). Está planteándose qué es lo que va a ocurrir.

### **- Complementarias asimétricas Niño – Padre**

- Una persona manifiesta lo que piensa o siente, desafía a otra o se queja y ésta le da órdenes, la critica o trata de persuadirla.

1) Carlos explica a John que no le ha despertado porque fue Feathers la que se quedó vigilando. Él la llama estúpida.

Carlos.- ¿Le digo que es estúpida?

Chance.- ¡No! Se lo diré yo mismo.

Carlos.- ¿Va a decirle que es estúpida?

Chance.- ¡Yo no he dicho nada de eso!

Carlos.- Válgame el cielo. Él dice que le despierte, ella dice que no lo despierte y a mí me están volviendo majareta.

Desde el NN, con ingenuidad, le hace varias preguntas porque está confundido. Finalmente, salta al NA en una especie de queja prolongada similar a las que a veces lanza Stumpy. A ambos les gusta lamentarse para llamar la atención.

Es precisamente en este momento en el que parece que se fragua el apodo “Feathers”, que es el único nombre que identifica a la protagonista femenina. Carlos se refiere a ella como “la de las plumas”. Será Dude el que se dirija a ella por primera vez con este apodo, pero no sabremos cuál es su verdadero nombre. Antes, el *sheriff* y ella ya habían hablado de las plumas que caracterizaban a la chica del anuncio “se busca” y que tantos problemas le solían traer.

Sabemos la importancia que los sobrenombres y los somatoadaptadores tienen en el cine *hawksiano* para hacer creíble la historia y familiares a los personajes porque suelen destacar un rasgo de los mismos. Es el caso, por ejemplo, de Slim (Flaca) en *Tener y no tener*. Es cierto también que hay narraciones que no nos informan de dónde proceden

otros: Slim bautiza a su compañero como Steve sin ningún motivo aparente. Hawks le explicará a Joseph McBride en una de sus conversaciones que su segunda mujer, Nancy Gross, le llamaba así a él.

- Una persona pide ayuda, permiso o se lamenta y otra decide o no aceptar su petición, apoyarla o mostrar comprensión.

1) Explica a Colorado que tendrá que esperar a que llegue el juez para recuperar el dinero y las cosas que hay en las carretas.

Colorado.- Adiós a mi dinero.

Chance.- Si tú y los demás no tenéis para comer, id por el hotel. El dueño es amigo mío.

Colorado.- Háblele pronto, antes de que le pase algo. No se ofenda, *sheriff*.

Colorado actúa desde el N y John atiende su lamento (PP).

2) Charla con él mientras se bebe una copa.

Feathers.- Quiero que seas sincero. Anda, mírame. ¿Te parece que estoy loca, que soy una idiota?

Colorado.- En absoluto.

Feathers.- Estás equivocado.

Colorado.- Debe tener cuidado. Ese es el tercero.

Feathers.- Sí. Estás equivocado porque en realidad soy una idiota. Si no lo fuese, no me habría quedado en este pueblucho ni me habría metido en esto. Me dijeron...

El alcohol está afectando a Feathers que empieza a lamentarse (NA). Colorado responde a su petición y le aconseja que no beba más (PP). Él es la persona con la que habla de sus sentimientos. Le aconseja y la cuida.

3) Nathan acude a ver a Joe a la prisión.

Joe.- ¡Nathan!

Nathan.- Hola Joe. ¿Qué te pasa? ¿Te han pegado?

Joe.- Ha sido él.

Joe lo llama por su nombre con un tono desesperado, implorándole (NA) y, como si se tratase de un niño pequeño al que hay que defender, acusa a Dude. Él, desde el PP, se interesa por lo que le ha ocurrido.

4) Antes de que abandone la prisión, Joe se dirige a su hermano.

Joe.- ¡Nathan!

Nathan.- ¡Cállate y espera!

Joe.- ¡Tráeme una botella de whisky!

Stumpy.- Traígala, señor Burdette. Yo comprobaré si está envenenada. Aunque a veces eso me lleva mucho tiempo.

Opera desde el N al llamarle con un tono desesperado y hacerle una petición. Él le habla desde el PC al darle una orden. Stumpy bromea (NN).

5) Hablan sobre el mal momento que está atravesando Dude al tratar de dejar el whisky.

Stumpy.- ¡Pero a mí no me trates así! No me gusta. Podrías tener una palabra amable de vez en cuando. Me mato a trabajar, cocino, friego... Y, además, tengo que cuidar de ese asesino. Y tú ni siquiera me das las gracias.

Chance.- Tienes razón, Stumpy.

Stumpy.- ¿Eh?

Chance.- Eres un tesoro.

Stumpy.- Tanto como eso...

Chance - No sé qué haría sin ti.

Stumpy.- Eso es cierto. (Chance le da un beso en la cabeza). ¡Prefiero que me insultes! ¡No vuelvas a hacerlo!

Stumpy exige que le explique por qué se mete con Dude. Aunque la exigencia es propia del PC, aquí actúa desde el N con un tono rabioso y de lamento al mismo tiempo. Continúa quejándose de que su trabajo no se valora y se muestra como una víctima. El *sheriff* actúa desde el PP ofreciéndole la caricia que pide constantemente y se sorprende (NN) pero rápidamente salta al NR y le pega con una escoba.

6) Colorado se ofrece a quedarse vigilando la prisión para que Stumpy pueda salir.

Stumpy.- Bueno, salir ahora no creo que me afecte a los ojos.

Chance.- No, no lo creo.

Stumpy.- Y adecentarme un poco y tomar unos tragos no creo que me haga daño.

Chance.- No, no lo creo.

Stumpy.- Entonces, ¿puedo?

Chance.- Adelante.

Stumpy.- ¿Qué?

Chance.- Adelante.

Stumpy.- ¿No me montas un numerito?

Chance.- No.

Stumpy.- No le importo nada.

Le da permiso para salir (PP), justo lo que él demandaba. Después de su sorpresa inicial: “¿Qué?” (NN) vuelve al NA lamentándose pese a obtener lo que dice desear.

La relación entre estos dos personajes recuerda a la de Harry Morgan y Eddie en *Tener y no tener*. Como el propio Morgan señala: “Eddie cree que le necesito”. También Stumpy necesita saber que Chance le necesita. La relación generacional en ambos casos está invertida. Si atendemos a la edad, el *sheriff* y el capitán pueden ser los hijos de ambos, pero actúan como si fueran sus padres poniéndoles límites e indicándoles qué hacer. En el primer caso, se debe a la incapacidad de Eddie que, al igual que Dude, es un alcohólico.

También se aprecian similitudes con la relación de Walter y Hildy. El primero impone prohibiciones a la segunda. Ella se rebela y se queja a través de las palabras pero acaba por hacer lo que le indica. En el momento en que no le impide marcharse de su lado Hildy, desconcertada, llora y se lamenta al igual que Stumpy pese a pasar toda la película afirmando que desea abandonar a Walter.

#### **- Complementarias asimétricas Padre – Niño**

- Afecto

1) Dude ha matado al asesino de Wheeler. Se lo cuentan a Stumpy.

Stumpy.- Me hubiera gustado verlo y a Wheeler también. Él no confiaba ni en mí ni en Dude. Así habría visto que se equivocaba con Dude. (...) Te está provocando. Dile algo.

Dude.- Déjale. No me importa. Él es así. Lo malo sería que cambiase.

Actúa desde el PP al tratar de dar seguridad a Dude y defenderlo de Chance, que critica su forma de actuar y le advierte del peligro que corre.

2) John ha presenciado la discusión entre sus ayudantes y se dirige a Dude.

Chance.- Estás algo alterado, ¿no?

Dude.- He estado oyendo hablar a ese viejo tonto hasta que... Estaba equivocado.

Chance.- El está preocupado porque casi te mata y, además, tiene miedo. En cuanto a ti, te hemos malcriado. Anda, duerme un poco.

Stumpy.- Dude cree que fue a propósito y no es así. Mira la puerta, ¿piensas que fue a propósito? Esta noche hará frío. ¡Me tiene sin cuidado! ¡Lo que es yo, no la arreglo! No fue culpa mía, ¿o sí, eh? (Chance se da la vuelta y le mira, pero no le responde). Está bien, arreglaré la puerta.

Le hace ver que últimamente está muy irascible y trata de que entienda cómo se siente el anciano (PP). Primero, Dude trata de justificarse: “Estoy cansado de...”. Sin embargo, la comunicación no verbal revela que se siente culpable por lo que ha hecho: con una de sus manos agarra la bola que decora los pies de una cama (adaptador de objeto) y mira al suelo. Después, reconoce que ha sido injusto pero continúa realizando el mismo gesto y bajando la mirada.

Por último, Stumpy se mueve entre el NR que replica y el NA que duda y busca aprobación: “¿Piensas que fue culpa mía? No fue culpa mía, ¿o sí?”. No obtiene respuesta porque al *sheriff* le cuesta hablar de afectos y no quiere tener que explicarle cómo se siente Dude. Está nervioso: apoya sus manos sobre una mesa (adaptador de objeto) y baja la mirada. Al escucharle decir con tono de protesta que arreglará la puerta, sonrío. Las cosas vuelven a estar bien ya que el anciano vuelve a comportarse como lo hace habitualmente.

- Una persona trata de imponer algo a otra que puede aceptar, lamentarse o rebelarse.

1) Chance impide a Pat Wheeler entrar al pueblo con las carretas de su diligencia.

Pat.- ¿Qué?

Chance.- Que no sigan avanzando.

Pat.- Tú ganas ¡Alto!

Chance.- ¡Alto!

Pat.- No me des ninguna explicación. Deja que me quede hecho un mar de dudas. Me encanta. ¡Estoy acostumbrado! ¡Por lo visto yo ya aquí...!

Chance.- Tranquilízate, Pat, o te va a dar algo.

Pat.- ¡Ah! ¡Venga Chance! ¡No me hagas esto! Soy tu viejo amigo Pat. ¿Así que por qué no...?

El anciano se muestra primero sorprendido y acepta cumplir las órdenes recibidas. A continuación se lamenta. John le indica qué hacer y le pide que se tranquilice (P).

2) Los hombres de Burdette capturan a Dude. John quiere ir solo a rescatarlo.

Chance.- Dude se merece una oportunidad. De otro modo no la tendría. ¿No es así? ¿No es así?

Stumpy.- Ya no sé nada. Hay que estar muy borracho para seguir aquí. Y voy a empezar ahora mismo.

Actúa desde el PC, lo que se desprende de su tono de amenaza a Stumpy cuando le pregunta: “¿No es así? ¿No es así?”. Trata de imponerle su visión del asunto ya que el anciano considera que ir solo a liberar a Dude es una idea suicida. Él se lamenta.

3) El *sheriff* acepta que Colorado le acompañe a rescatar a Dude pero no permite al anciano que vaya con ellos.

Chance.- Stumpy tú quédate.

Stumpy.- ¿Por qué? ¿Por qué no puedo ir? Dame una razón. ¿Por qué?

Chance.- Voy a dártela. Aquí has sido eficaz porque apenas has tenido que moverte pero, si ocurriese algo ahí fuera, tendrías que moverte. Y muy rápido. Preferiría que no estuvieses allí.

Stumpy.- Comprendo. Soy un viejo inválido. Bien, me has dado una razón. Chance, ¿puedo sacar a Joe? ¡¿O eso también quieres hacerlo tú?!

Chance.- Sácalo.

Stumpy.- Menos mal que sirvo para algo.

Chance.- Me llevaré un rifle y municiones.

Stumpy.- Bien. Hasta luego.

Le dice que debe permanecer en la cárcel (PC). Hay un momento en el que parece actuar desde el A al ofrecerle una razón pero, en realidad, lo hace desde el P ya que subestima su capacidad. Stumpy le replica desde el NR pero después pasa al NA al autodesvalorizarse desde el victimismo. Su tono es cercano al sollozo pero vuelve al NR y, con rabia, le lanza una pregunta para pasar otra vez al NA: “Menos mal que sirvo para algo”. Cuando se despiden, la tristeza que le domina se nota especialmente en su tono al decir: “Hasta luego”. Con su mano izquierda agarra uno de los barrotes de la celda en la que permanecía Joe (adaptador de objeto).

4) Stumpy lanza cartuchos de dinamita a los Burdette y sus pistoleros.

Stumpy.- Ja, ja, ja. Esa ha sido buena.

Chance.- Deja de cacarear. Lanza otro un poco más lejos.

Stumpy.- ¡Y dale! ¡Nunca estás satisfecho!

(...)

Chance.- Vamos, pero esta vez con más fuerza.

Stumpy.- ¡Y dale! Nunca estás satisfecho.

Chance.- ¡Lánzalo! (tono de amenaza).

El *sheriff* actúa desde el P diciéndole cómo tirar la dinamita. La última vez que le ordena que lo lance, emplea un tono de amenaza. Stumpy, desde el N, se lamenta pero acaba por obedecer.

5) Antes de salir del *saloon* en el que se escondía el asesino de Wheeler, el *sheriff* se dirige al dueño, Charlie.

Chance.- Charlie, ven aquí.

Charlie.- ¿Qué quiere?

Chance.- Acompáñanos.

Charlie.- ¿Eso por qué? Yo no he hecho nada.

Chance.- Nos ayudarás a llevar esas armas a la cárcel.

Dude.- Está bien. Apártense. Dejen sitio.

Le da una orden (PC) y él le replica (NR). Dude, que observa la escena, se frota la boca



con la mano (autoadaptador).

6) Dude vigila la entrada del pueblo cuando llegan Burdette y sus hombres a caballo.

Dude.- Tom, deja ahí el revólver y cógelo cuando te vayas.

Tom.- Está bien.

Dude demuestra su autoridad y marca límites a los hombres de Nathan Burdette cuando intentan entrar con sus armas. Tom le obedece (NA) pero hay otro de ellos que no lo hace y disparará a las riendas de su montura.

7) Insiste en que se encargue de que Feathers se suba a la diligencia.

Chance.- Hay que asegurarse porque lo digo yo y te hago a ti responsable.

Carlos.- ¡Yo no tengo por qué...!

Le reitera que debe hacer lo que le ordena (PC) y él le replica (NR) pero acabará aceptando su imposición (NA).

- Una persona critica a otra, le habla desde la exigencia o le humilla y ella lo acepta, se lamenta o se rebela.

1) Stumpy se queja de que su jefe todavía no cuenta con un plan para luchar contra Nathan.

Chance.- ¿Cómo diablos tengo que decirte que te quedes ahí detrás de esa reja?

Stumpy.- ¡No me gusta que me hables en ese tono! ¡Ya has oído a Joe: estás sólo con un borracho y con un viejo inválido! ¡Mira que llamarme viejo inválido! ¡Cuidado con lo que dices, Joe! ¡Aún tengo que prepararte la cena esta noche!

Chance, furioso, agita su dedo índice y le da una orden con exigencia (PC). Él actúa desde el NA. Aunque le advierte que sólo cuenta con su ayuda y la de Dude y también agita su dedo índice, se aleja de Chance mientras lo hace dirigiéndose hacia el interior de la prisión como él le ha ordenado (NA). Se mueve desde el PC al amenazar a Joe.

2) Después de que John le llame la atención por lo que ha hecho habla con el afectado, Dude.

Dude.- ¡Casi me vuelas la cabeza!

Stumpy.- ¿Y cómo iba a saber que eras tú? Te presentas aquí más acicalado que el propio Burdette y entras sin decir nada. ¿Cómo demonios voy a saber que eras tú?

Dude.- De acuerdo. ¡Es culpa mía! ¡Debí avisarte y no debí lavarme ni cambiarme de ropa! ¡Dejémoslo ya!

Stumpy.- Dude, compréndelo. Llevas dos años hecho un andrajoso y de pronto te pones...

Dude.- ¡Cállate! Ya te lo he dicho Stumpy. Ya está bien. No me hagas repetírtelo.

Se dirige a él en un tono de rabia y exigencia (PC) y el anciano trata de justificarse al mismo tiempo que protesta (NA). Dude va de un lado a otro sujetando el sombrero con la mano derecha. Al gritar: “¡Cállate!” lo aprieta fuertemente con ambas manos (adaptador de objeto). Está muy alterado.

3) Chance le ha contado a Wheeler que ha encerrado a Joe por asesinato y que su hermano Nathan y varios pistoleros a sueldo controlan todos sus movimientos. El anciano quiere saber con qué ayuda cuenta.

Pat.- ¿Ese de la estrella que nos ha parado?

Chance.- Sí.

Pat.- ¿Quién más?

Chance.- Stumpy, ya le has visto. Cuida de la cárcel y vigila a Joe.

Pat.- Un viejo lisiado y un borracho. ¿Y nadie más?

Chance.- Esa es toda mi ayuda.

Pat.- Lo siento por ti, Chance. Creo que te la has buscado. Suerte. Espero que mis carretas estén a salvo. Voy a asegurarme. Hasta luego.

Wheeler demuestra tener prejuicios al criticar a Dude y Stumpy: “Un viejo lisiado y un borracho”. El prejuicio es la contaminación del A por el P. Está juzgando a sus ayudantes sin contar con suficiente información sobre ellos. Chance no le replica.

4) Habla de nuevo de sus ayudantes.

Pat.- ¿Y qué vas a hacer? Sólo cuentas con ese viejo tullido y ese...

Dude.- ¿Borracho, señor Wheeler? Me voy fuera para que pueda hablar.

Pat vuelve a demostrar sus prejuicios al referirse a Stumpy como un “viejo tullido”. Justo cuando va a nombrar a Dude, éste interviene desde el NA: “¿Borracho, señor Wheeler?”. Apreciamos que Pat es consciente de que se ha equivocado al herir así los sentimientos de Dude: baja la mirada y tamborilea con sus dedos sobre la barra del bar (adaptador de objeto).

5) Chance se ha quedado a dormir en la cantina. Carlos le promete despertarlo pero no lo hace.

Chance.- Son más de las siete. ¿Por qué no me despertaste como quedamos?

Carlos.- Fue ella.

Chance.- ¿Ella?

Carlos.- Esa de las plumas.

Chance.- ¿Qué tiene que ver en esto?

Carlos.- Me dijo que no le despertase. Se quedó frente a su puerta en una silla.

Chance.- ¿Que ella se quedó frente a mi puerta?

Carlos.- Toda la noche. Ha estado ahí hasta hace un momento. Seguro que le oyó despertarse. No dejó que le avisara.

Chance.- Pues dile de mi parte... Estúpida.

Le habla desde el PC con tono de exigencia y reprobación “¿Por qué no...?” y él le contesta desde el N. Al saber que Feathers se quedó vigilando durante la noche se deja llevar por su ira y la insulta.

6) Tres de los mercenarios de Burdette tienden una trampa a Chance.

Hombre 1.- Aléjese del rifle *sheriff*.

Hombre 2.- Como verá, llevamos revólver.

Hombre 1.- Su ayudante no está a la entrada. Quítese la cartuchera (Chance obedece).

Chance.- ¿Qué le han hecho?

Hombre 1.- No se preocupe por él. Preocúpese por usted. Él está bien. Pero ni él ni usted lo estarán si no nos obedece. Iremos a la cárcel. Soltará a Joe Burdette o usted y su ayudante dejarán de preocuparse por nada. Usted elige.

Lo amenazan para que libere a Joe (PC). Él hace lo que le dicen (NA) porque su vida y

la de Dude corren peligro. Mientras le apuntan con varias armas permanece de pie acariciando un cigarrillo con ambas manos (adaptador de objeto). Es una forma de calmar sus nervios.

#### **- Complementarias asimétricas Padre – Adulto**

- Apoyo

1) Uno de los compinches de Joe Burdette apunta a Chance con una pistola. Dude coge el arma de otro y dispara al hombre de Burdette haciendo que el arma caiga.

Dude.- Haz lo que quieras hacer, Chance (golpea a Joe con su rifle). ¿Quieres a alguien más además de Joe?

Chance.- No. Échame una mano (arrastran a Joe fuera del bar).

Dude es el ayudante de Chance y, tras intervenir en una situación crítica, pregunta a su jefe qué desea hacer.

#### **- Complementarias asimétricas Adulto - Padre**

- Asertividad

1) Tras deliberar con otros cómo rescatar a Dude, el *sheriff* tiene una idea.

Chance.- Eso depende de Burdette. Carlos.

Carlos.- Señor.

Chance.- Localiza a Burdette cueste lo que cueste. Dile que quiero hablarle. Que decida él dónde y cuándo. Dile que es importante.

Carlos.- Sí señor.

Chance.- Estaré en la cárcel.

Carlos.- Bien.

Indica a Carlos los pasos a seguir para intentar liberar a Dude.

2) Varios de los pistoleros a sueldo de Nathan Burdette tratan de apresar a Chance. Éste se libra de ellos disparándoles y los mata. El sepulturero del pueblo se dirige a él para ver qué hace con los cuerpos de los hombres muertos.

Bert.- Señor Chance, ¿qué es lo que quiere que haga con estos tres hombres?

Chance.- Eres el sepulturero. Entiérralos. A la entrada del pueblo hay otro. El condado pagará la factura.

Bert.- No hace falta. Cada uno de ellos llevaba dos monedas de cincuenta dólares en el bolsillo.

Chance.- Va subiendo el precio.

Bert.- ¿Qué?

Chance.- Nada, Bert. Haz el favor de llevar esas armas a la cárcel.

Bert.- Bien, *sheriff*.

John es el *sheriff*, la autoridad, y su trabajo implica asumir responsabilidades, tomar decisiones y dirigir a otros. Bert sabe y acepta que debe consultar con él antes de proceder.

3) Dude quiere coger él mismo al asesino de Wheeler sin la guía de Chance.

Dude.- John, yo quisiera...

Chance.- Siempre lo hemos hecho así.

Dude.- Precisamente por eso. Quisiera entrar por delante.

Chance.- ¿Podrás hacerlo?

Dude.- Lo intentaré.

Chance.- Suerte entonces. Yo les sorprenderé por detrás.

John es el máximo responsable pero Dude le pide de forma razonada poder llevar las riendas por una vez. Quiere recuperar la dignidad y el respeto de los hombres del pueblo que perdió al convertirse en un alcohólico. Él acepta.

En *El Dorado* tres de los pistoleros contratados por Bart Jason también disparan a un hombre: Jared MacDonald pero, a diferencia de Pat Wheeler, no muere. Uno de ellos consigue huir y se mete en el bar de Elmer (al igual que hace el mercenario de Burdette en el bar de Charlie). J.P. Harrah, como Dude, entra por la puerta delantera de la cantina.

**- Cruzadas**

## A) Quejumbrosas

1) Colorado necesita prestar juramento para convertirse en alguacil.

Chance.- ¿Y el libro que usamos para los juramentos?

Stumpy.- Yo qué sé. Tú eres el *sheriff*, deberías saberlo.

Corta con un estímulo de queja (N-P) otro que sigue la dirección A-A.

2) Dude va a la prisión tras dar una bofetada a Chance y anunciar que deja su puesto como alguacil. Stumpy está allí vigilando a Joe.

Stumpy.- ¿Y dices que pretendían que Chance dejara a Joe en libertad? Están locos. Locos de remate.

Chance viene con tres extraños, me pide que abra la puerta, ¿y yo me voy a quedar parado? ¿Sabes lo que habría hecho? Me habría liado a tiros con ellos. ¿Y este sombrero?

Dude.- Chance me lo dio. Un *souvenir*.

Stumpy.- ¿Un qué?

Dude está reclinado sobre la mesa, con las manos encima. Cubre la izquierda con la derecha (autoadaptador), se las lleva a la boca y muerde la izquierda (autoadaptador).

A Stumpy no le llama la atención que Dude esté sucio, sudado, encogido sobre la mesa o que su expresión facial sea de dolor. Lo que le choca es ver un sombrero que no reconoce. Ya hemos explicado que este objeto representa el ascenso y el descenso de Dude a los infiernos. El alguacil está hundido. Como él mismo le dice a Chance “abandono”. El trabajo en Hawks es clave, la profesión que uno desarrolla forma parte de su identidad. El hecho de que renuncie a él supone renunciar a sí mismo.

El anciano opera desde el A explicando cómo hubiera actuado si Chance le pidiera que liberara a Joe. Dude actúa desde el N. Está muy nervioso.

Pese a ser uno de los momentos más duros del filme, los personajes de Hawks no pierden el humor. Dude se refiere al sombrero como “un *souvenir*”.

3) En el tiroteo contra los Burdette, Stumpy se sitúa en un lugar peligroso.

Chance.- Tienes el peor sitio. El carro está cargado de dinamita.

Stumpy.- ¡Por los clavos de Cristo! ¿Por qué no me habéis avisado antes?

Chance.- Aléjate del carro o eso será lo último que escuches.

Su jefe, desde el A, le explica qué hay en la carreta y él, desde el NA, responde con un reproche.

4) Stumpy acaba de enterarse de que Dude ha decidido abandonar su puesto como alguacil.

Stumpy.- ¿Qué te pasa?

Dude.- Mis manos. ¿No lo ves? Cada vez me tiemblan más. ¿Qué puedo hacer con estas manos? ¡Dímelo!

Le hace una pregunta objetiva para entender por qué deja su trabajo (A) y él le responde lamentándose, casi sollozando. Se compadece de su situación y se presenta como una víctima (NA).

5) John trata de entender por qué Carlos no acompañó a Feathers a la diligencia.

Chance.- ¿Y tú qué hiciste?

Carlos.- ¿Yo? ¿Qué iba a hacer yo? Con aquella mujer en brazos no podía hacer nada. La dejé caer al suelo. ¡Empezó a gritar que yo era un asesino!

Le hace una pregunta y obtiene una justificación en forma de lamento propia del NA: “¿Yo? ¿Qué iba a hacer yo?”.

## B) Arrogantes

1) Stumpy y Chance colaboran para derrotar a Nathan y sus hombres. El primero lanza dinamita y el segundo dispara a los cartuchos para que exploten. Chance le ordena que la lance más lejos y el anciano le hace una pregunta.

Stumpy.- ¿Qué harías si no estuviera yo aquí para tirarlos?

Chance.- Los tiraría yo mismo.

Stumpy.- Sí, serías capaz.

Con su pregunta trata de hacerle ver la importancia de que ambos colaboren (A). El *sheriff* responde desde el PC, con arrogancia, ya que él no podría lanzar la dinamita y disparar al mismo tiempo.

2) Colorado decidió no unirse al *sheriff* cuando se lo pidió su patrón. Ahora que éste ha muerto, se ofrece a ayudarle a encontrar a los asesinos.

Chance.- Hiciste muy bien, Colorado.

Colorado.- Le ayudaré, *sheriff*.

Chance.- ¿Quieres cazar al que ha matado a tu patrón?

Colorado.- ¿Usted no?

Chance.- Yo habría evitado su muerte. Te pedimos ayuda y nos la negaste. ¡Vete! ¡No te necesito! Si quieres hacer algo, quítalo de la calle.

John está dolido por la pérdida de su amigo y lo paga con Colorado. Cuando formula una pregunta desde el A, él lanza un estímulo P-A echándole en cara que no se uniese a él desde el principio, gritándole y dándole una orden.

3) Se encuentra con Pat Wheeler en el *saloon* de Carlos.

Chance.- Ya os conocéis, ¿verdad?

Pat.- Sí. Quería hablar contigo.

Chance.- Ya has hablado demasiado, Pat.

La conversación comienza como un intercambio A-A pero John actúa desde el PC al decirle: “Ya has hablado demasiado”. Al explicarle que quiere hablarle, Pat se sube el ala de su sombrero (adaptador de objeto). Va a tratar un tema incómodo.

Dude que permanece apoyado en la barra, se frota la boca con su mano izquierda dos veces. Ya hemos indicado que este gesto expresa uno de los síntomas de su síndrome de abstinencia: la angustia. También se frota el mentón.

Mientras hablan, un hombre se acerca a la barra y cambia a Carlos la baraja de cartas porque afirma que no le trae suerte. Chance coge con su mano izquierda la baraja, la



acaricia y la mira fijamente (adaptador de objeto). Le ha despertado una sospecha que más tarde se confirma.

#### 4) Continúa la conversación con Pat.

Pat.- ¿Te sirve alguno de mis hombres?

Chance.- Aunque aceptaran, ¿qué conseguiría? Son un montón de aficionados preocupados por sus mujeres y sus hijos. Burdette tiene más de treinta matones a sueldo. Lo único que les importa es que les paguen. No Pat, eso sólo serviría para ofrecerles más blancos, caerían como moscas. Burdette no lo vale, no vale que se pierda una sola vida.

Le hace una pregunta (A) pero el *sheriff* responde desde el prejuicio. Al igual que hizo Pat con Dude y Stumpy, Chance infravalora a los compañeros de su amigo: “Son un montón de aficionados preocupados por sus mujeres y sus hijos”.

#### 5) Consuelo se encuentra a su marido con John, que le acaba de entregar un paquete. Ella intuye que Carlos trama algo y éste, para que no se percate de qué es, le ordena marcharse.

Chance.- Has sido muy duro, ¿no crees?

Carlos.- Conozco a las mujeres. Si se enfadan, luego se arrepienten y, a más enfado, mucho más arrepentimiento. Y arrepentida es muy cariñosa. Usted no las conoce. No sabe cómo se las gastan. En cambio yo, Carlos Robante, yo sí. Deje que le enseñe lo que hay aquí dentro. Esto nunca falla con las mujeres. Si hubiese ido yo a comprarlo, se habría enterado todo el pueblo. Y esto no es algo que se deba ir pregonando por ahí. ¡Ay, ay, ay! ¿Lo ve? ¿A que son preciosos? Imagínese qué guapa va a estar.

El *sheriff* se mueve desde el A haciendo una observación. Carlos desde el PC, desde la superioridad: “Usted no las conoce (...) En cambio yo...”. Demuestra además que tiene prejuicios hacia el género femenino y un cierto orgullo basado en ellos. Ha extraído una ley general sobre el comportamiento de las mujeres sin basarse en datos objetivos.

#### 6) Carlos se encuentra con el *sheriff* en su establecimiento después de que hayan dado muerte al asesino de Pat Wheeler.

Carlos.- Señor Chance. ¡Qué agradable sorpresa! No sabía que vendría. Le conviene dormir. Anoche no durmió ni un tanto así. Métase en la cama y no se preocupe. Yo vigilaré.

Chance.- No, quédate al margen. Nadie debe ayudarme.

Trata de ayudarlo pero él no se lo permite. Chance considera que nadie debe prestarle su ayuda pero en varias ocasiones a lo largo del filme (el momento en que Feathers tira la maceta o en el que Stumpy participa en el tiroteo contra los Burdette) se demuestra lo contrario.

### C) Exasperantes

1) Dude presencia el nombramiento de Colorado. Cuando el muchacho abandona la prisión, hace una pregunta a Chance.

Dude.- ¿Es tan bueno como era yo?

Chance.- Es muy posible, aunque no quisiera averiguarlo.

Dude.- Ganas con el cambio: él por mí.

Se mueve desde el N. Tiene celos de Colorado, al que envidia porque le recuerda a él mismo antes de darse a la bebida. La respuesta que desea escuchar es que no es mejor de lo que él fue. En lugar de ser complaciente, Chance le dice lo que piensa (A). Dude se quita su estrella y, con rabia, la lanza sobre la mesa.

2) Dude ha dado una bofetada a Chance y han discutido. Está muy angustiado. Stumpy trata de tranquilizarle.

Stumpy.- Tómate un trago. Chance ha dicho que podías hacerlo, ¿verdad, Chance?

Chance.- Como si se bebe la botella.

El anciano busca apoyo en John: “¿Verdad Chance?” (N) para tratar de ayudar a Dude pero éste responde con un hecho a su petición (A).

3) Colorado y Feathers, desde el interior del *saloon* de Carlos, observan cómo los hombres de Burdette han acorralado a Chance.

Feathers.- ¿No vas a hacer nada?

Colorado.- Si salimos es hombre muerto.

La cuestión que formula es un modo de pedirle que actúe (NA). En lugar de obtener la ayuda esperada recibe una reflexión adulta. Mientras habla, Feathers agarra una de sus manos con otra (autoadaptador). Este gesto le sirve para calmar sus nervios.

4) Pat quiere unirse a Chance en su lucha contra los Burdette. Éste no acepta.

Pat.- ¡Ah, no! ¿Y ese viejo que...?

Chance.- Si te crees tan bueno, ¿por qué contrataste a Colorado? Gracias, Pat, pero no quiero.

Actúa desde el NR, replicándole. Él le responde con un hecho en forma de pregunta.

5) Dude le lanza una botella de cerveza a Burdette, que está dentro de su celda.

Joe.- ¡Chance, no consientas que me haga eso!

Chance.- Eso no es nada. Estoy dispuesto a entregarle la llave de tu celda.

Burdette actúa desde el NA quejándose y pidiéndole que le ayude y él le responde con un hecho.

6) John saca a Joe de su celda para conducirlo hasta el almacén en el que han acordado realizar el intercambio.

Joe.- Le dije que saldría.

Chance.- Una palabra más y te volveré a encerrar. Hasta luego, Stumpy.

Se dirige a él en un tono burlón y provocador (NR). No hay más que fijarse en su postura para entender que actúa desde la superioridad. Se coloca su sombrero y le habla con las manos apoyadas en las caderas y una sonrisa fanfarrona. Él le responde con un hecho A.

7) Carlos quiere que Chance duerma en la cantina mientras él vigila.

Carlos.- ¡No puede dormir! ¡Qué cabezota!

Chance.- ¿Para qué vigilar? Tengo el sueño muy ligero. Cerraré con llave y apoyaré una silla en la puerta.

Si alguien intenta entrar lo oiré.

Se queja: “Qué cabezota” y él trata de convencerle con argumentos lógicos (A): “Tengo el sueño muy ligero. Cerraré con llave y apoyaré una silla en la puerta”.

#### D) Insolentes o punzantes

1) Joe Burdette acaba con la vida de un hombre en una cantina. La abandona y continúa bebiendo en otro bar. Chance le sigue y se aproxima a él con un rifle pero uno de los secuaces de Joe le apunta con una pistola.

Chance.- Joe: estás detenido.

Hombre.- Tal vez, pero no se vuelva *sheriff*.

Joe .- ¿Qué va a hacer ahora, *sheriff*?

Chance opera desde el P. Como *sheriff*, debe hacer cumplir la ley y, para ello, ha de detener a un asesino. El compinche de Joe responde con una acción: le apunta con su pistola. Joe se mueve desde el NR. Trata de provocar a Chance. Hace unos segundos, pudimos comprobar que es una persona que busca pelea. Mientras camina por la calle, agarra a una mujer con violencia y la empuja además de mirar con desprecio a un matrimonio.

2) Uno de los mercenarios de Burdette asesina a Pat Wheeler y huye a refugiarse en la cantina de Charlie. Dude y Chance lo han presenciado y van tras él.

Dude.- Tú primero, Charlie. El rifle que tiene bajo la barra. Cógela por el cañón. Despacio.

Charlie.- Creí que ibas a pedir una copa. Hace tiempo que no nos visitas.

Dude.- El rifle primero. Póngalo ahí encima. Apártese.

Chance ha aceptado que sea Dude el que lleve las riendas en esta ocasión. El alguacil camina hacia la puerta delantera de la cantina lentamente. Es un momento decisivo para él. Tras humillarse agachándose para coger la moneda que Burdette le lanza y golpear a Chance al comienzo del filme, debe demostrar que está capacitado para hacer su trabajo si desea que le respeten.

Mientras se aproxima al *saloon*, frota su brazo derecho con la mano izquierda, forma un puño con la derecha, se coloca el cinto y el ala de su sombrero. Una vez ha llegado a la puerta, observa el interior de la cantina y frota su boca con la cara interna y externa de su mano izquierda. Al entrar, repite el mismo gesto dos veces y se toca la chaqueta. El sudor cae por su cara y su pecho. Todo ello nos sugiere que está muy nervioso. La ansiedad y los sudores que le provocan el síndrome de abstinencia se unen a los que le producen los nervios por recuperar su dignidad.

Habla a Charlie desde el PC dándole órdenes y él le lanza varias punzadas.

3) Dude entra en la cantina de Charlie y mata al asesino de Wheeler. La rabia de Chance hacia los hombres de la cantina que le han ocultado y entre los que probablemente hay también sicarios como el asesino sale a flote.

Chance.- Un sicario pagado con una moneda de cincuenta dólares. ¿También tú llevas una moneda de oro?

Hombre 1.- ¡A mí no me paga nadie! ¡Nadie!

Chance.- Y todos lleváis aquí mucho rato, ¿eh?

Actúa desde el PC al hablar con desprecio a uno de los hombres de la cantina y éste desde el A le responde con un hecho.

4) Dude interviene para que se calme.

Dude.- ¡Chance!

Chance.- ¡Pienso acabar con él! ¡Levántate! ¡Sois basura o algo aún peor! ¡Largaos todos de aquí y llevaos esa carroña! Decidle a Burdette que Wheeler ha muerto, que dé mejor paga al próximo asesino que envíe. Se la ganará. Charlie vas a hacer que... ¿Terminaste ya, Dude?

Se mueve desde el PP y él, en lugar de calmarse como le indica, le responde desde el A con un hecho. Después actúa desde el PC insultando a los clientes y lanzando una amenaza.

Al igual que Slim hace con Harry en *Tener y no tener* cuando éste está frente a Johnson, o Geoff con Kid cuando se encuentra al piloto que dejó morir a su hermano, Killgallon,

Dude interviene en un momento en el que el protagonista está furioso para que no haga nada de lo que pueda arrepentirse. La diferencia es que Slim y Geoff no recurren al lenguaje, emplean el encendido de cigarrillos.

5) Los hombres de Burdette han apresado a Dude. Chance quiere ir a liberarlo solo.

Stumpy.- Chance, ¿estás loco? ¡No puedes hacer eso! ¡Aunque él fuese de tu propia sangre!

Chance.- ¿Qué harías tú?

Utiliza el A al formular una pregunta objetiva a Stumpy para cortar la comunicación que éste ha lanzado del P al N al exigir que actúe como él quiere.

6) Insiste en que su opción es la adecuada.

Stumpy.- Sabes que no soltaré a Dude. Esperemos a que venga el juez.

Chance.- Y cuando el juez se lleve a Joe, ¿qué pasará con Dude?

Stumpy.- Dude sabía el riesgo que corría igual que todos.

Continúa desde el P tratando de imponer su visión del asunto. Quiere que las cosas se hagan como propone. John también sigue desde el A al plantear otra pregunta.

7) Poco después, es Chance el que exige que las cosas se hagan a su modo.

Chance.- Os quedaréis aquí hasta que llegue el juez.

Stumpy.- Pero a ti y a Dude no os dejarán en paz.

Chance.- Correré ese riesgo.

Stumpy.- No podréis salir del pueblo. Lo tienen cercado. Cuando hagas el cambio y vuelvas con Dude, os matarán.

Chance.- Se lo pondremos difícil.

Stumpy.- Muy bien, ¿pero por qué arriesgarlo todo?

El *sheriff* actúa desde la autoridad que le otorga su puesto (P) y espera conformidad por parte de Stumpy, que presenta los perjuicios que podrían derivar de su acción (A).

8) Chance, Colorado y Dude están enfrentándose a los hombres de Burdette que quieren cruzar por el río, entrar por la parte trasera de la casa en la que se refugian y, así,

cercarlos. De pronto, Stumpy entra en escena, dispara a varios de ellos y con su intervención impide que los acorralen.

Chance.- Stumpy, sal de ahí.

Stumpy.- No, estoy en primera línea. Es un buen sitio.

Chance se mueve desde el PP. Stumpy está en un lugar peligroso. El anciano no sabe por qué quiere que se cambie de sitio y, desde el A, le explica que está muy bien situado.

9) Chance le ha explicado por qué debe cambiarse de sitio. El anciano está disparando cerca de unas carretas llenas de dinamita.

Chance.- ¡Stumpy date prisa! ¿Qué estás haciendo?

Stumpy.- ¿Qué crees que estoy haciendo? ¿Durmiendo la siesta? He cogido dinamita.

Chance.- Es una buena idea. Vamos a alejarnos de ese carro.

Chance emplea un tono despectivo para hacer la pregunta. Le recrimina que tarde tanto en abandonar la zona (PC). Él le responde desde el sarcasmo con la razón que le lleva a demorarse (A).

10) Stumpy lanza cartuchos de dinamita y John les dispara para que exploten.

Chance.- ¿No puedes lanzarlos más lejos?

Stumpy.- Sí. Si pretendes volar la casa entera.

Chance.- Has captado la idea. Lánzalo.

La pregunta de Chance parte del P y no del A ya que es una exigencia. El anciano le responde con un hecho (A).

Finalmente, consiguen vencer a los Burdette. Se rinden al ver que los han acorralado. No hubiera sido posible o, al menos hubiera resultado más complicado dominarles, sin la intervención de Stumpy. Aunque está cojo “su determinación” supone “la victoria del espíritu humano sobre esas minusvalías (...) la pérdida física que es superada por un esfuerzo espiritual” (Mast, 1980: 63). Como ya hemos indicado, disparó a los dos

hombres que querían cruzar el río para cercarlos y tuvo la idea de emplear la dinamita del carro contra sus enemigos. Ha demostrado ser un hombre ingenioso.

11) Stumpy está en la prisión, vigilando a Burdette. Cuando llega Dude, lo confunde con uno de los pistoleros de Nathan y le dispara.

Dude.- ¡Mira mi sombrero! ¡Míralo!

Stumpy.- Da gracias de que no haya sido tu cabeza. No habría disparado de haberte reconocido.

Dude.- Está bien, vamos a dejarlo, ¿eh? Me estoy poniendo demasiado nervioso.

Stumpy.- Podías haberme avisado ¿Por qué no gritaste? ¿O es que de tanto lavarte te has quedado sin voz?

Dude le grita y es muy tajante y agresivo con él. Llega a amenazarle. Stumpy le ofrece un hecho: las consecuencias serían peores si le hubiera disparado a la cabeza. Le hace varias preguntas y actúa desde el sarcasmo.

12) Dude vigila la entrada del pueblo. Al llegar Nathan y los pistoleros que le acompañan, les ordena dejar sus armas.

Nathan.- Estás disfrutando, ¿eh?

Dude.- Por favor, Burdette, siga. No tenemos nada más que hablar.

Nathan.- Aprovechate, Dude. Disfruta de este poco de poder antes de morir.

Trata de provocarle y le amenaza. Dude es consciente de sus intenciones y no entra en la transacción cerrada P-N que Burdette pretende desarrollar. Es un ejemplo de cómo cruzar una transacción “deliberada y efectivamente”. El objetivo es que “la situación cambie”. En lugar de responder desde el N con una queja o rebelándose, Dude desde el Adulto cruza la transacción. Elige “qué efecto quiere en la otra persona, a qué estado del ego engancharse o en qué modo dejar a ambos y qué estado del yo sería mejor para él” (Karpman, 2009: 75-76).

13) Nathan habla con John sobre el arresto de Joe.

Chance.- Y no me gusta usted, Burdette, porque es el culpable de todo.

Nathan.- ¿Qué es lo que va a hacer?

Chance.- Eso ya me gusta más. Nos quedaremos aquí sentados vigilando a su hermano hasta que llegue el



juez del condado. Tardará unos seis días. Es muy posible que quiera saber cómo se rompió la rueda. Usted es un hombre inteligente y no creo que vuelva a pasar. Es todo por mi parte. Ya pueden hablar.

Chance es tajante con él, que le provoca a través de una pregunta. Aunque parece responderle desde el A con una explicación, actúa desde el PC porque en ella hay una amenaza.

14) Pat Wheeler acaba de llegar al pueblo con su diligencia. Le acompaña un joven pistolero, Colorado, al que John no conoce.

Colorado.- Voy de escolta.

Chance.- Un poco joven para eso.

Colorado.- ¿Qué edad hay que tener, *sheriff*?

Chance realiza una valoración desde el P y Colorado le responde con una punzada. Es una transacción cruzada insolente o punzante porque Chance espera conformidad al realizar su comentario pero obtiene una ironía.

15) Pat Wheeler es el jefe de Colorado y quiere que éste se una a Chance para luchar contra los hermanos Burdette y sus asesinos a sueldo.

Pat Wheeler- Le he dicho que eres uno de los mejores disparando.

Colorado.- Puede... Pero hay algo que aún se me da mucho mejor: no entrometerme. No se ofenda, *sheriff*.

Chance.- No me ofendo.

Parece que Pat se mueve desde el A pero lo hace desde el P porque trata de influir en Colorado para que actúe como él desea. El joven se da cuenta de lo que pretende y, al escucharle, se rasca la nariz (autoadaptador) antes de responder con un hecho (A). Le incomoda tener que decir que no al *sheriff* y a Pat pero es muy claro. Previamente, se acaricia la mano izquierda con la derecha (autoadaptador).

16) Pat Wheeler llega al pueblo con su diligencia. Al aproximarse a la entrada, Chance no le permite continuar.

Pat.- ¿A qué estás jugando, *sheriff*? ¡Estoy harto de que me digan qué es lo que debo o no debo hacer!  
¡Sólo faltaría que tú también me dices órdenes!

Chance.- Es justo lo que voy a hacer.

Las palabras de Pat parecen las de un NA: “Estoy harto de que me digan (...) Sólo faltaría que tú...” pero su tono tajante y agresivo revela que son las de un PC. Señala a Chance con su dedo índice que agita con fuerza. Recibe una punzada por respuesta.

17) Hablan sobre Dude. El *sheriff* le explica su historia.

Pat.- Así que tú tuviste que cuidar de él.

Chance.- El también tuvo que cuidar de mí en otra época.

Pese a escuchar cuándo y por qué se convirtió en un alcoholico, Pat opera desde el PC. Lo deducimos, sobre todo, de su tono con el que parece insinuar que su ayudante es un estorbo: “Así que tuviste que cuidar de él”. Recibe un hecho por respuesta.

18) Poco después, vuelve a pedirle que le permita ayudarlo.

Pat.- ¿Ya has olvidado que soy tu amigo? Deja que te ayude. Vas a necesitarlo.

Chance.- No vales para esto.

Se mueve desde el PP pero recibe una punzada.

19) Los pistoleros de Burdette secuestran a Consuelo y a Carlos. Después, toman a Dude como rehén y presionan a Chance para que libere a Joe si quiere que su ayudante siga con vida.

Hombre 1.- Depende de usted. Puede entrar en la cárcel y soltar a Joe o bien les atamos y le proponemos nosotros un intercambio a Stumpy. ¿Qué decide?

Chance- Stumpy no aceptará ningún trato. Acabará matando a Joe.

El líder de los mercenarios le amenaza y le habla en un tono tajante (PC). Aunque le propone dos opciones entre las que elegir, le está obligando a soltar a Joe de una forma u otra. Él le responde desde el A con un hecho: el anciano nunca soltará a Joe. Dude escucha la conversación frotándose el mentón con la mano izquierda (autoadaptador).

Trata de pensar cómo ayudar a Chance.

20) El líder de los pistoleros se dirige con Chance a la prisión.

Hombre 1.- Dean, tú y Tom vendréis conmigo. Preste atención, *sheriff*. Vamos a salir con naturalidad. Quiero que lleve el rifle y no haga nada que pueda levantar sospechas. En cuanto al viejo Stumpy, dígame que hemos pagado la fianza.

Chance.- Burdette lo tiene todo bien pensado.

Hombre 1.- Si dependiese de mí, usted ya no se habría levantado. Los que ha matado eran amigos míos. Dale el rifle. Usted primero.

El que da las órdenes espera que las cumpla sin rechistar, pero él lanza una punzada.

21) Nathan y sus pistoleros llegan a la entrada del pueblo.

Dude.- Si quieren seguir, tienen que dejar las armas.

Nathan.- Supón que no las dejamos. ¿Te enfrentarías a seis hombres?

Dude observa cómo cabalgan mientras toca su estrella. Ya le hemos visto emplear este adaptador de objeto antes. Parece usarlo cuando está dudando si podrá o no desempeñar su trabajo. El sudor cae por su cara y su pecho. Pone su mano derecha sobre el vientre y apoya la izquierda sobre una valla. El síndrome de abstinencia le provoca dolores.

No les permite que pasen sin dejar sus armas. Burdette, lejos de obedecerle, le responde con una pregunta.

22) Insiste en que entren desarmados.

Dude.- Dejen sus armas allí. Cuando se vayan pueden recogerlas.

Nathan.- ¡Dejad las armas! Sobrio disparas muy bien.

El ayudante del *sheriff* continúa desde el PC y Nathan le lanza una punzada.

23) Nathan quiere saber por qué Dude ha pegado a su hermano.

Nathan.- ¿Por qué?

Chance.- Parece que no le gustó que le arrestasen por asesinato.

Actúa desde el PC al exigirle una respuesta con un tono amenazante. Éste le responde con un hecho en forma de ironía (A).

24) John quiere que Carlos se encargue de que Feathers tome la diligencia.

Chance.- Tú te asegurarás de que lo haga.

Carlos.- Si dice que se va, ¿para qué asegurarme?

Le da una orden (PC) y Carlos desde el A le lanza una pregunta lógica.

25) Quiere saber cómo se encuentra Dude.

Chance.- ¿Por qué no respondes con más claridad?

Dude.- ¡Lo haré encantado! ¡No he descansado y no he comido! Me bebí una cerveza y como si nada.

Chance.- ¿Crees que aguantarás?

Dude.- ¡Cuando no pueda ya te avisaré!

El alguacil responde con hechos a sus preguntas.

## **- Ulteriores**

### **A) Angulares**

1) En la cantina de Carlos, varias personas entre las que se encuentra Feathers juegan una partida de cartas.

Hombre chaleco cuadros.- Gana mi escalera. Estoy de suerte.

El hombre del chaleco de cuadros emplea una transacción ulterior angular para conseguir marcharse con el dinero de todos. En el plano manifiesto parece lanzar un estímulo A-A. Afirma que es la suerte la que lo ha hecho vencer pero, en realidad, ha extraído los tres ases de la baraja (A-N).

2) Consuelo trata de encontrar a su marido, Carlos. Está en la planta superior de la cantina con Chance que acaba de traerle un encargo.

Consuelo.- Carlos, Carlos, ¿dónde estás?

Carlos.- Estoy aquí. Cójalo usted. Consuelo no debe verlo.

Consuelo.- Si rompen otro plato verán lo que les va a pasar. ¡Todos los días igual! ¡Carlos! ¡Ah! Señor Chance, es usted muy caro de... Carlos, ¿qué ha pasado? ¿Por qué pones esa cara de santurrón? ¿Qué has hecho esta vez?

Carlos.- ¿Cómo que qué he hecho? ¡Estoy aquí hablando con el *sheriff*! Eso es lo que he hecho. Se trata de algo muy importante. Te pasas la vida acusándome de algo. ¡Consuelo, mírame bien, mírame a los ojos!

Consuelo.- ¡Es que ya me tienes harta!

Carlos.- ¡Basta ya, Consuelo! ¡Déjame en paz y vuelve a la cocina hombre! El *sheriff* y yo tenemos que hablar. Venga, amigo. ¡No te digo! ¡Siempre con la misma historia!

Consuelo.- Este marido mío es más falso que Judas. No le quitaré ojo.

A primera vista, esta es una transacción complementaria asimétrica P-N primero, y N-P después. Sin embargo, estamos ante una transacción ulterior. En el plano social, Carlos aparenta responder a su exigencia desde el NR replicándole. Después, finge hacerlo desde el PC dándole órdenes: “Basta...vuelve a la cocina” y desde el NA: “¡No te digo! ¡Siempre con la misma historia!”. En realidad, lo hace desde el A ya que intenta que no descubra qué hay en el paquete que el *sheriff* le ha entregado.

Ella actúa desde el PC: “¿Qué has hecho esta vez?” y desde el NA “¡Es que ya me tienes harta!”. Consuelo también emplea el Pequeño Profesor como ya hemos indicado en el apartado correspondiente.

3) Dude y Chance entran en la cantina donde se esconde el asesino de Pat Wheeler.

Dude.- Jim, Pedro, poneos ahí. Escuchadme bien porque no lo repetiré. Poneos de pie y quedaos quietos. Arriba. Ahora, de uno en uno. Tú el primero. Quitaos el cinturón. Tiradlo y apartaos. Venga. Quédate donde estás, Charlie.

Hombre 1.- ¿A qué viene esto, Dude?

Dude.- Buscamos a alguien que acaba de entrar.

Hombre 1.- Nadie ha entrado corriendo.

Chance.- Puede que lamente eso que has dicho.

Dude.- Las botas del que buscamos tienen barro reciente. Levantad los pies con cuidado.

Charlie.- ¿Quién le ha visto entrar aquí?

Dude.- Yo lo he visto. Casi me olvido de ti Charlie. Ven aquí.

Charlie.- Empiezas a ver visiones. Necesitas un par de tragos. (Risas).

Hombre 1.- Dude, a lo mejor esto ayuda (le lanza una moneda en una escupidera). (Risas).

El dueño del *saloon* y sus clientes esconden al asesino en la planta superior del bar. Aparentemente, se mueven desde el NN. Fingen sorprenderse de su actitud y se burlan de él. Sin embargo, actúan desde el A ya que pretenden que no descubra dónde está el criminal.

4) A continuación, es Dude el que engaña a Charlie.

Dude.- Creo que voy a coger ese trago, Charlie.

Charlie.- Sabía que lo harías.

(Disparo).

En el plano ostensible, emplea el NA al decir que beberá como Charlie le había propuesto cuando se burlaba de él. En el oculto, se sirve de su A ya que lo tiene todo calculado para disparar en el momento oportuno. Es importante resaltar que la comunicación no verbal de Dude acompaña a sus palabras por lo que Charlie no sospecha sus intenciones: camina lentamente hacia el camarero y emplea un tono de derrota al aceptar la copa.

5) Nathan se ha acercado hasta la prisión para ver a su hermano. Esa mañana el pueblo está muy concurrido.

Nathan.- Haced lo que os dice. ¿Por qué hay tanta gente?

Chance.- Ni idea. Pero ahí están. No les he preguntado. Supongo que quieren ver qué hace usted.

Demasiados testigos, ¿eh? ¿Le molestan? ¿Seguimos charlando o entra a ver a su hermano?

Nathan.- Entremos.

En el plano visible aparenta curiosidad e ingenuidad (NN) al no saber por qué hay más personas de lo normal. En el psicológico actúa desde el A ya que sabe perfectamente que la gente ha acudido para ver qué ocurre con el pulso que mantiene con John. Éste conoce sus intenciones y le habla desde el A lanzándole varias punzadas en forma de preguntas.

6) Joe se queja ante su hermano de que está entre rejas injustamente. Afirma que actuó en defensa propia.

Nathan.- Si es como él dice, ¿por qué lo ha encerrado?

Chance.- Si matan a un hombre que va armado, siempre puede haber duda. Pero si no es así, ¿cómo lo llamaría usted? Mire, lo sabe de sobra. De otro modo no se habría organizado así.

Nathan le hace una pregunta desde la exigencia (PC en el plano manifiesto). Está empleando una transacción angular porque en el oculto ha activado su A. Actúa con arreglo a un plan: quiere tender una trampa al *sheriff* y para ello necesita conocer la cárcel. Chance utiliza su A al responderle con dos argumentos lógicos: no es defensa propia porque el hombre al que mató ni siquiera estaba armado y él ha organizado a una cuadrilla de hombres que tratan de acabar con cualquiera que le ofrezca ayuda.

Stumpy permanece de pie junto a Chance y observa atentamente sus reacciones. Mueve los dedos de su mano izquierda y los encoge en forma de puño (autoadaptador). Este gesto refleja que está nervioso.

7) Nathan continúa empleando una transacción angular.

Nathan.- ¿De qué está hablando?

Chance.- Usted es muy rico, Burdette. Tiene un buen rancho, muchos hombres a sueldo que hacen lo que usted quiere y un hermano. Un montón de basura pero su hermano. Ha cometido veinte asesinatos y usted se encargó de que no le colgasen por ellos.

Finge no entender sus palabras y aparenta sorpresa, ingenuidad, (NN en el plano social) aunque sabe perfectamente de qué habla (A en el psicológico). Chance le responde con hechos (A) e insulta a Joe al que define como “un montón de basura” (PC).

8) Sigue hablando con John.

Nathan.- No me gusta eso que ha dicho. Si quiere acusarme de algo debe...

Chance.- Así que he dicho algo que no le gusta. Ni a mí ciertas cosas. No me gusta que sus hombres le estén poniendo cerco a este pueblo. No me gusta que nos vigilen esperando a que les demos la espalda. No me gusta que un amigo me ofrezca su ayuda y muera a los veinte minutos. Y no me gusta usted,

Burdette, porque es el culpable de todo.

Finge sentirse ofendido pero sigue operando desde el A. Está tanteando al *sheriff*, viendo cómo reacciona y ganando tiempo para fijarse en cómo es la cárcel. Él, desde el PC, emplea la misma fórmula que Burdette: “No me gusta que...”. Es tajante y la idea de que sus afirmaciones no admiten discusión se desprende de su tono y del uso de la repetición. Al utilizar esta figura, refuerza su discurso y llama la atención sobre el mismo. Le echa en cara todo lo que ha hecho desde que su hermano fue detenido y finaliza empleando la repetición a través de una personalización: “No me gusta usted”.

9) Persiste en la idea de que suelte a Joe.

Nathan.- ¿Qué dirá el juez si muere mi hermano?

Chance.- ¿Y qué más da? Para entonces estaríamos muertos. ¿Tiene algo más que decir, Burdette?

Nathan.- Sólo una cosa. Joe tiene amigos. Ni él ni yo nos hacemos responsables de lo que han hecho o hagan a partir de ahora. Quiero que quede claro.

Chance.- Más de lo que usted cree. Sólo que Joe no tiene ningún amigo. A no ser que alguien se los compre a cincuenta dólares por cabeza como el que mató a Pat Wheeler.

Nathan.- Está avisado.

Chance.- Ábrele, Stumpy.

Trata de buscar un modo de hacerle ver que debe liberarlo. Primero apoyó a Joe cuando éste afirmó haber actuado en defensa propia a sabiendas de que no fue así, después se hace el sorprendido y el ofendido y, ahora, se ampara en la ley. Aparenta actuar desde el P en el plano manifiesto al advertirle. Sus gestos y expresión acompañan a sus palabras: sostiene, aprieta un látigo y lo tira al suelo (adaptador de objeto) con expresión de ira. Sin embargo, se mueve desde el A ya que miente y está tramando un plan para conseguir desarmar al *sheriff* y a su ayudante. Éste lo sabe y le responde con varias punzadas (A).



## 11.4 TABLAS SOBRE MANIPULADORES Y OBJETOS EXPRESIVOS

### 11.4.1 *Luna nueva*

Somatoadaptadores	Personaje	Función o funciones
Traje claro, clavel oscuro, sombrero	Walter	Se les caracteriza de forma similar para sugerir que son dos piezas de un mismo engranaje: Walter idea las artimañas y Louie las ejecuta.
Traje oscuro, clavel claro, sombrero	Diamond Louie	
Traje y sombrero a rayas	Hildy	Camuflarse entre el resto de sus compañeros, que son hombres, como una profesional más. Es la única mujer.
Paraguas y botas de agua	Bruce	El día no es lluvioso. Se nos da a entender que es precavido, evita el riesgo.
Paraguas	Pettibone	Lo lleva abierto y tropieza contra una puerta. Es torpe.

Heteroadaptadores	Total	Personajes	Función o funciones
Poner la mano sobre el hombro de otra persona, tocar su brazo o darle golpecitos	8	Walter: 4 Hildy: 2 Alcalde: 1 Roy Bensinger: 1	Busca la cercanía. Walter lo emplea siempre con intención de engañar al igual que el alcalde.

Adaptadores de objeto - Cigarrillos	Total	Personajes	Función o funciones
Sujetar, mover, acariciar, mirar fijamente o apagar un cigarrillo	3	Walter	Trata de acercarse a Hildy y fracasa, trama algo o alivia sus nervios.
	4	Hildy	Reproduce su actividad mental o proceso de pensamiento, o finaliza algo
	1	Periodista 1	Reproduce su actividad mental y alivia sus nervios.
	1	Periodista 2	Alivia sus nervios.
Intercambio de cigarrillos	1	Walter - Hildy	Reflejan cercanía y empatía.
	1	Hildy - Walter	
	1	Hildy - Williams	

Otros adaptadores de objeto	Total	Personajes	Función o funciones
Sostener, tocar, dar golpecitos, dar vueltas o estrujar un sombrero	4	Hildy	Nerviosismo
	1	Periodista 3	Nerviosismo
Correr de un teléfono a otro y agarrarlo fuertemente	2	Hildy	Lucha interna
Apoyar las manos/agarrar un teléfono	1	Walter	Nerviosismo
	2	Molly	Nerviosismo
Tocar/frotar/tamborilear sobre un clavel	3	Walter	Poner en marcha una artimaña
Tocar/frotar la solapa de la chaqueta	2	Walter	Nerviosismo
Recolocar un bolso	2	Hildy	Alivia sus nervios
Agarrar con fuerza un bolso	1	Molly	Alivia sus nervios
Apoyar las manos sobre el respaldo de una silla	1	Hildy	(La silla es giratoria y le da vueltas) Reproduce su actividad mental
	2	Molly	Nerviosismo
Manosear un pañuelo	1	Walter	Desagrado
Jugar, cambiar de mano a mano rápidamente o pellizcar un guante	2	Hildy	Juego – Satisfacción Pellizcos – Nerviosismo Cambios de mano a mano – Nerviosismo
Pelearse con la manga de un abrigo	1	Hildy	Lucha interna
Tocarse el nudo de la corbata	2	Walter	Nerviosismo
Meter una mano/las manos en los bolsillos	2	Walter	No se sale con la suya o nerviosismo
	1	Periodista	Nerviosismo

Autoadaptadores	Total	Personajes	Función o funciones
Frotarse las manos	3	Walter	Nerviosismo
	2	Hildy	Nerviosismo
	1	<i>Sheriff</i>	Nerviosismo
Entrelazar las manos	2	Hildy	Nerviosismo
Agarrar una mano con otra	1	Periodista 2	Nerviosismo
Agarrar una mano con otra y tirar de ella	1	Molly	Nerviosismo
Cerrar el puño	1	Molly	Nerviosismo
Cerrar el puño y colocar una mano sobre él	1	Hildy	Percibe algo y da vueltas a una idea (reproduce su actividad mental)
Cerrar el puño y golpear una pierna	1	Molly	Nerviosismo
Movimiento rápido/espasmódico de los dedos de una mano	2	Walter	Nerviosismo o realiza un importante esfuerzo mental para encontrar una solución (reproduce su actividad mental)
Morderse las uñas	2	Molly	Nerviosismo
Apretar las uñas contra la palma de la mano	1	Walter	Nerviosismo
Llevarse la mano a la cara	1	Molly	Nerviosismo
Mover/torcer los labios	2	Walter	Capta información importante para sus propósitos
	1	Hildy	Recibe información negativa para sus propósitos
Morderse los labios	1	Hildy	Nerviosismo
Arrastrar la punta del pie	1	Periodista 4	Nerviosismo

### 11.4.2 Tener y no tener

Somatoadaptadores	Personajes	Función o funciones
Chaqueta, cinturón y gorra de marinero	Harry	Destacan los movimientos asociados a ellos. Mientras camina, lleva la chaqueta apoyada sobre su hombro derecho y la sujeta con una mano. Al detenerse, la coloca sobre su brazo izquierdo. Apoya ambas manos sobre el cinturón y suele tirar de él hacia arriba. Al tocar la visera de su gorra emplea un adaptador de objeto como se señala en el apartado correspondiente.  Estos objetos y sus movimientos asociados caracterizan al personaje, lo hacen familiar y le aportan verosimilitud.
Gorra de marinero y botellas	Eddie	Su gorro es similar al de Harry. Destaca el hecho de que son compañeros. Las botellas que sujeta o que lanza al mar vacías insisten en su alcoholismo.
Vestidos ceñidos	Mary	Destacan su esbeltez.
Palillo y banda anudada al brazo	Cricket	Cricket tiene un palillo en su boca y una banda anudada en el brazo mientras compone una canción o ensaya con Mary. Caracterizan al personaje, lo distinguen del resto.

Heteroadaptadores	Total	Personajes	Función o funciones
Poner la mano sobre el hombro de otra persona, tocar su brazo u otra parte de su cuerpo, darle golpecitos	13	Harry - Mary Harry - Mary Harry - Eddie Harry - Eddie Harry - Eddie Eddie - Harry Eddie - Johnson Harry - Frenchy Harry - Frenchy Harry - Frenchy Mary - Cricket Mary - Cricket Johnson - Mary	Cercanía, complicidad Cercanía Apoyo Lo tranquiliza Le indica que ha actuado bien Busca aprobación, una actitud receptiva por su parte Apoya una idea que propone Responde negativamente a una petición y trata de que lo acepte Afecto Apoyo Afecto Afecto Busca cercanía
Poner las manos alrededor de las de otra persona	2	Harry - Mary	Afecto, consuelo
Poner la mano sobre la parte trasera del cuello de otra persona	1	Harry - Mary	Afecto

Adaptadores de objeto Cigarrillos	Total	Personajes	Función o funciones
Sujetar, mover, acariciar, mirar fijamente, dar golpecitos o apagar un cigarrillo	4 4	Harry Mary	Alivio de tensión, descripción del engaño al que somete a Johnson, muestra empatía a Madame de Bursac. Calma sus nervios (nos da idea de lo tensa que está) Refleja su proceso de pensamiento (trata de encontrar a un hombre con el que flirtear)
Intercambio de cigarrillos o cerillas	3 1	Harry-Mary Mary-hombre bar	Fuerte atracción, flirteo. Complicidad, empatía, compenetración. Finge flirtear

Otros adaptadores de objeto	Total	Personajes	Función o funciones
Tocar la visera de una gorra	5	Harry	Incomodidad Nerviosismo Duda
Tocar el ala de un sombrero	1	Johnson	Incomodidad
Tocar un sombrero con ambas manos	1	Mary	Tristeza, decepción
Meterse las manos en los bolsillos	3	Harry Johnson	Nerviosismo Incomodidad
Agarrar el cabecero de una cama o el respaldo de una silla	1 1	Madame de Bursac Mary	Nerviosismo Nerviosismo
Agarrar el cabecero de un sofá	1	Mary	Tristeza, disgusto
Agarrar el respaldo de una mecedora	1	Mary	Nerviosismo
Rodear un vaso con ambas/una mano	1 1 1	Harry Renard Mary	Extensión del proceso de pensamiento Impaciencia Nerviosismo
Rodear una taza con ambas manos y tamborilear sobre ella con los dedos	1	Harry	Nerviosismo
Tocar varios objetos con rapidez	1	Mary	Nerviosismo
Tocar una chaqueta	1	Eddie	Incomodidad
Tocar una pulsera	1	Mary	Incomodidad
Acariciar algo entre los dedos	1	Harry	Extensión del proceso de pensamiento
Dar vueltas a un objeto	1	Harry	Empatía hacia Mary y vergüenza
Acariciar, dar vueltas a una caja de cerrillas	1	Harry	Extensión del proceso de pensamiento
Dar vueltas a un pasaporte	1	Policía de la Gestapo	Nerviosismo
Agarrar una camisa	1	Eddie	Desconcierto, preocupación
Sostener una cartera con ambas manos y palparla con rapidez	1	Johnson	Nerviosismo
Sostener, mover, tocar una botella	1	Harry	Empatía hacia Mary
Acariciar un frasco de perfume y olerlo	1	Harry	Reconfortar, consolar, ayudar a Slim
Apoyar las manos sobre una superficie	1	Mary	Preocupación
Tocar/mover/acariciar un billete de avión	1 2	Harry Mary	Incomodidad (finge que no le importa su marcha) Nerviosismo, decepción, tristeza, incomodidad
Deslizar la mano por una barra	1	Harry	Nerviosismo
Dar un golpe con la mano sobre la mesa	1	Harry	Rabia, ira
Acariciar unos pases y frotarlos con una mano	1	Harry	Incomodidad

Autoadaptadores	Total	Personajes	Función o funciones
Frotar las manos contra las piernas	1 1	Harry Johnson	Nerviosismo Nerviosismo
Frotar la boca/ zona próxima a la boca	1	Harry	Nerviosismo
Agarrarse los brazos con las manos	1	Madame de Bursac	Nerviosismo y vergüenza
La mano izquierda agarra la muñeca derecha	2	Mary	Nerviosismo
Una mano cubre a la otra y sobre ellas se apoya el mentón	1	Harry	Extensión proceso pensamiento (le da vueltas a algo)
Apoyar el mentón en una mano	1	Johnson	Extensión proceso pensamiento
Apoyar las palmas de las manos a la altura del vientre	1	Johnson	Nerviosismo
Tocarse la cara	1	Madame de Bursac	Nerviosismo y vergüenza
Tocarse la punta de la nariz	1	Harry	Incomodidad
La boca se mueve rápidamente como en una especie de tic	1	Harry	Nerviosismo
Atusarse el cabello	1	Mary	Nerviosismo
Mordserse el labio inferior	1	Harry	Nerviosismo
Frotar las manos contra las piernas	1 1	Harry Johnson	Nerviosismo Nerviosismo
Frotar la boca/ zona próxima a la boca	1	Harry	Nerviosismo
Agarrarse los brazos con las manos	1	Madame de Bursac	Nerviosismo y vergüenza
La mano izquierda agarra la muñeca derecha	2	Mary	Nerviosismo
Una mano cubre a la otra y sobre ellas se apoya el mentón	1	Harry	Extensión proceso pensamiento (le da vueltas a algo)
Apoyar el mentón en una mano	1	Johnson	Extensión proceso pensamiento
Apoyar las palmas de las manos a la altura del vientre	1	Johnson	Nerviosismo
Tocarse la cara	1	Madame de Bursac	Nerviosismo y vergüenza
Tocarse la punta de la nariz	1	Harry	Incomodidad
La boca se mueve rápidamente como en una especie de tic	1	Harry	Nerviosismo
Atusarse el cabello	1	Mary	Nerviosismo
Mordserse el labio inferior	1	Harry	Nerviosismo
	1 1	Paul de Bursac Mary	Nerviosismo Incomodidad (al referirse a su cobardía) Nerviosismo
Frotar el anular con el pulgar	1	Mary	Nerviosismo
Rascarse detrás de la oreja con el pulgar	1	Harry	Incomodidad
Rascarse el mentón	2	Harry	Incomodidad
Rascarse la barbilla	1	Harry	Disiente, duda
Llevarse la mano al mentón	1	Eddie	Nerviosismo
Llevarse la mano a la boca	1	Harry	Incomodidad
Llevarse la mano a la boca y morderla	1	Renard	Rabia y preocupación

Frotar las manos contra las piernas	1 1	Harry Johnson	Nerviosismo Nerviosismo
Frotar la boca/ zona próxima a la boca	1	Harry	Nerviosismo
Agarrarse los brazos con las manos	1	Madame de Bursac	Nerviosismo y vergüenza
La mano izquierda agarra la muñeca derecha	2	Mary	Nerviosismo
Una mano cubre a la otra y sobre ellas se apoya el mentón	1	Harry	Extensión proceso pensamiento (le da vueltas a algo)
Apoyar el mentón en una mano	1	Johnson	Extensión proceso pensamiento
Apoyar las palmas de las manos a la altura del vientre	1	Johnson	Nerviosismo
Tocarse la cara	1	Madame de Bursac	Nerviosismo y vergüenza
Tocarse la punta de la nariz	1	Harry	Incomodidad
La boca se mueve rápidamente como en una especie de tic	1	Harry	Nerviosismo
Atusarse el cabello	1	Mary	Nerviosismo
Morderse el labio inferior	1	Harry	Nerviosismo

### 11.4.3 Río Bravo

Somatoadaptadores	Personaje	Función o funciones
Rifle	John T. Chance	Indicar que está alerta. Él es más rápido con este arma que otros con el revólver.
Cinturón	John T. Chance Dude Colorado	La postura habitual de los tres consiste en apoyar ambas manos sobre su cinturón.
Estrella y sombrero	John T. Chance	Simbolizan posición (es el <i>sheriff</i> ) y lo caracterizan.
Estrella y sombrero	Dude	La estrella simboliza posición y el sombrero forma parte de su atuendo, pero también funcionan como objetos expresivos y como adaptadores de objeto (ver apartados correspondientes).
Bufanda de plumas	Feathers	Caracterizan al personaje hasta tal punto que de ellas deriva su apodo. Hay momentos en que las emplea como un adaptador de objeto (ver apartado correspondiente).
Vestido ceñido	Feathers	Realza su esbeltez.

Heteroadaptadores	Total	Personajes	Función o funciones
Poner la mano sobre el hombro de otra persona, tocar su brazo o darle golpecitos	1	Pat Wheeler - Chance	Trata de que acepte su propuesta

Adaptadores de objeto Cigarrillos	Total	Personajes	Función o funciones
Sujetar, mover, acariciar, mirar fijamente, fumar o apagar un cigarrillo	2	Colorado	Reproduce su actividad mental (descubrimiento), alivia sus nervios.
	2	Chance	Alivia sus nervios.
	3	Dude	Refleja la dureza del síndrome de abstinencia, su recuperación y su actividad mental (le da vueltas a cómo introducir el asunto de Feathers).
Intercambio de cigarrillos, tabaco, papel o cerillas	1	Chance –Dude	Apoyo
	1	Dude – Chance	Cercanía, recuperación de Dude (su temblor de manos ha disminuido y puede liarse sus propios cigarrillos).
	1	Dude - Chance	Búsqueda de cercanía, de una actitud receptiva.
	1	Chance-Stumpy-Dude	Apoyo, colaboración (a Dude le tiemblan las manos y no es capaz de liar cigarrillos).
	1	Chance- Colorado	Cercanía, empatía

Otros adaptadores de objeto	Total	Personajes	Función o funciones
Tocar un sombrero y darle vueltas	4	Dude	Vergüenza Nerviosismo
Tocar el ala de un sombrero	7 1	Dude Pat Wheeler	Vergüenza (una vez), nerviosismo (el resto) Incomodidad
Tocar una estrella y mirarla	2	Dude	Duda (de su capacidad para desempeñar su trabajo)
Tocar un chaleco	1	Colorado	Incomodidad
Tocar un revólver o las cartucheras en que se guardan	3 1	Dude Chance	Nerviosismo, vergüenza, emoción. Nerviosismo.
Tocar una chaqueta con una/ambas manos	2 1	Dude Carlos	Nerviosismo Nerviosismo
Frotar una chaqueta/pantalón con las manos	1 1	Dude Chance	Nerviosismo Nerviosismo
Meter las manos en los bolsillos	1	Feathers	Lucha interior
Meter los pulgares dentro de los bolsillos	1	Dude	Nerviosismo
Agarrar un cenicero	1	Feathers	Nerviosismo
Agarrar el pomo de una puerta	1	Feathers	Reproduce su actividad mental
Agarrar la bola de madera que decora un pasamanos	2	Feathers	Incomodidad o vergüenza, miedo
Agarrar la bola de madera que decora los pies de una cama	1	Dude	Culpabilidad
Agarrar el barrote de una celda	1	Stumpy	Decepción, tristeza
Sostener, mover un vaso o una taza	6 1 1 1	Feathers Pat Wheeler Chance Dude	Flirtear, nerviosismo, reproducir su actividad mental Culpabilidad Alivio de tensión Lucha interior
Apoyar una/ambas manos en una superficie	1	Chance	Reproduce su actividad mental
Apoyarse en un rifle	1 2	Chance Dude	Intranquilidad, preocupación Alivio de tensión, dolor
Apoyarse en una puerta	1	Feathers	Flirtear
Apoyarse en una puerta y acariciarla	1 1	Chance Feathers	Preocupación Reproduce su actividad mental
Dar vueltas a algo entre los dedos	1	Chance	Nerviosismo
Acariciar algo lentamente con el índice y el pulgar	1	Feathers	Flirtear
Dar varias vueltas a un cinturón con fuerza	2	Feathers	Nerviosismo, lucha interior.
Colocarse el cinturón	1	Dude	Nerviosismo
Colocarse la falda	1	Feathers	Nerviosismo



Sostener una botella como si la abrazáramos	1	Feathers	Flirtear
Rodear un pilar con un brazo	1	Chance	Preocupación
Mover una bufanda de plumas	2	Feathers	Nerviosismo
Manosear y romper un palo	1	Dude	Nerviosismo
Jugar con una baraja de cartas, mirarla, acariciarla	3	Chance	Incomodidad, dificultad para hablar de un tema (el alcoholismo de Dude), reproduce su actividad mental (descubrimiento)
	1	Feathers	Recuerdo de un hecho pasado
Tamborilear/dar golpecitos con un pie o una mano contra una silla, el suelo, etc...	3	Chance	Nerviosismo
	1	Feathers	Nerviosismo
	1	Pat Wheeler	Culpabilidad
Sostener una navaja	1	Feathers	Flirtear

Autoadaptadores	Total	Personajes	Función o funciones
Cubrir una mano con otra	1	Dude	Alivio de tensión
Acariciar una mano con otra	1	Colorado	Incomodidad
Agarrarse una mano con otra	2	Feathers	Incomodidad, vergüenza o nerviosismo
Entrelazar las manos	2 2	Dude Feathers	Nerviosismo Nerviosismo
Frotarse las manos	1	Feathers	Nerviosismo
Formar un puño con una/ambas manos	2 1	Stumpy Dude	Nerviosismo Nerviosismo
Morder una mano	2	Dude	Nerviosismo
Mover los dedos de una mano espasmódicamente	1	Dude	Nerviosismo
Apiñar los dedos y frotar/ acariciar unos con otros	1 1 2	Feathers Dude Stumpy	Incomodidad, vergüenza Nerviosismo Nerviosismo
Morder un dedo	1	Dude	Nerviosismo
Rascarse el labio inferior	1	Dude	Reproduce su actividad mental
Rascarse el mentón	1	Dude	Nerviosismo
Rascarse/tocarse la nariz	2 2	Feathers Colorado	Nerviosismo Nerviosismo, incomodidad
Llevarse la mano a la boca	4	Dude	Nerviosismo
Llevarse la mano a los ojos	1	Dude	Nerviosismo
Llevarse la mano a la cabeza	1 1	Feathers Dude	Nerviosismo Nerviosismo
Llevarse la mano a la frente	2	Dude	Nerviosismo
Frotarse la boca con una mano	34	Dude	Vergüenza (una vez), nerviosismo (el resto)
Frotarse el mentón	1	Dude	Reproduce su actividad mental
Frotar una mano contra un brazo	1	Dude	Nerviosismo
Apoyar la mano en la barbilla	1 1 1	Carlos Stumpy Chance	Reproduce su actividad mental Reproduce su actividad mental Reproduce su actividad mental
Colocar la mano sobre el vientre	2 1	Feathers Dude	Nerviosismo Dolor
Tocarse el pecho	1	Dude	Nerviosismo
Mover un pie	1	Chance	Nerviosismo
Darse golpes en la pierna	1	Dude	Nerviosismo
Apretarse la pierna	1	Dude	Nerviosismo
Ahuecarse el cabello	1	Feathers	Flirtear
Morderse/apretar los labios	3	Dude	Nerviosismo
Pasear de un lugar a otro	2 2 1	Chance Feathers Dude	Nerviosismo Nerviosismo Nerviosismo

Objetos expresivos	Personajes	Función o funciones
Sombrero y estrella	Dude	Representa su ascenso y descenso a los infiernos.
Aro que adorna el sombrero	Dude	Representa sus dudas respecto a su propia voluntad para dejar de beber.
Revólveres	Dude	Representa parte de su proceso de recuperación y el apoyo que sus compañeros (Chance y Stumpy) le brindan.
Escupidera	Dude	Representa su degradación. No duda en agacharse y meter la mano en ella para recoger las monedas que le lanzan y así poder pagarse un vaso de whisky.

### 11.4.4 Scarface

Somatoadaptadores	Personaje	Función o funciones
Estrella	Detective Ben Guarino	Simboliza posición. Tony Camonte expresa su falta de respeto a la ley al encender su cerilla contra este somatoadaptador.
Trajes y bata que luce a lo largo del filme	Tony	El aumento de su poder e influencia en el mundo de la mafia se refleja a través de sus trajes y de su bata de raso. Al comienzo lleva un traje y camisa a cuadros que le dan un aspecto de hombre del montón. Casi al final lo vemos con un esmoquin camisa blanca y gorro negro que le dan un aspecto distinguido.

Adaptadores de objeto - Cigarrillos	Total	Personajes	Función o funciones
Apagar, encender, sujetar, mover, acariciar, liar o mirar fijamente un cigarrillo, una cerilla o una caja de cerillas	6	Tony Camonte	Ausencia de miedo o respeto hacia la ley y sus representantes (3), temeridad (1), reflejo de su actividad mental (2),
Intercambio - encendido de cigarrillos o cerillas	1	Tony - Poppy	Atracción y elección (Poppy está dispuesta a dejar a Lovo por Tony).

Otros adaptadores de objeto	Total	Personajes	Función o funciones
Tocarse la pajarita	1	Tony	Incomodidad
Mover, acariciar o dar vueltas a un puro	2	Tony	Reproduce su proceso de pensamiento
Llevarse las manos al cinturón	1	Tony	Aplaca su ira
Bajarse la manga de la camisa	1	Tony	Aplaca su ira
Lanzar una moneda al aire	4	Rinaldo	Refleja que está siempre en estado de espera y su conformidad (3), atracción (1) cuando la intercambia con Cesca.

Autoadaptadores	Total	Personajes	Función o funciones
Formar un puño con la mano	1	Tony	Expresar ira
	1	Rinaldo	Expresar ira y su fidelidad hacia Camonte
Llevarse el índice a la boca y frotarlo contra los dientes	1	Tony	Nerviosismo

Objetos expresivos	Personajes	Función o funciones
Panel luminoso de Viajes Cook en el que se lee: "El mundo es suyo"	Tony	Representa la aspiración de Camonte por la que llegará a perder la vida. Para él "tener el mundo" es ser el jefe de la mafia en la ciudad y así disponer de grandes cantidades de dinero. El cartel se muestra en tres ocasiones: antes de que lo logre, cuando ya lo ha conseguido y al morir. Lo difícil no es conseguirlo sino mantenerse.
Objetos con forma de X: letrero luminoso, parte superior de la puerta de un garaje, detalle en la puerta del apartamento de Cesca y Rinaldo		Tony tiene una cicatriz con forma de X en el lado izquierdo de su cara. La X simboliza la muerte y es su marca.
Pistola	Rinaldo	Expresa su conformidad y fidelidad extrema hacia Camonte. Cuando llaman a la puerta e intuye que puede ser Tony y que puede estar dispuesto a matarle, se detiene para coger su pistola. Finalmente, decide lanzar una moneda al aire y continuar su camino sin ella. Tony le dispara tres veces y ni siquiera opone resistencia.
Jarra	Johnny Lovo	Tony saca a bailar a Poppy, pareja de Lovo. Este coge una pequeña jarra y la empuña como si se tratara de un arma. Es una metáfora de lo que desea hacerle a Tony: pegarle un tiro. Está furioso porque le ha quitado su puesto en el mundo de la mafia y ahora también su novia. Contratará a varios hombres para que acaben con Tony.

### 11.4.5 La fiera de mi niña

Somatoadaptadores	Personaje	Función o funciones
Gafas de pasta negras	David	Le dan aspecto de intelectual. Efectivamente, es un profesor e investigador de paleontología que vive enfrascado en su trabajo.

Otros adaptadores de objeto	Total	Personajes	Función o funciones
Dar vueltas, tocar, mover o dar golpecitos a un sombrero	4	David	Nerviosismo
Sujetar un palo con las manos de forma que ambas se tocan	4	David	Nerviosismo (3), incomodidad (1)
Sujetar un palo con fuerza	1	Susan	Nerviosismo
Frotar una pelota	1	David	Nerviosismo
Tocar, acariciar un botón	1	David	Nerviosismo
Dar vueltas a un papel	2	David	Nerviosismo
Meter una mano/las manos en los bolsillos	1	David	Nerviosismo y vergüenza
Agarrar el barrote de una cama	1	Susan	Flirtear
Apoyar una o ambas manos sobre el respaldo de una silla	2	Susan	Nerviosismo
Apoyar ambas manos sobre una mesa	1	David	Nerviosismo
Apretar una servilleta con fuerza	1	Susan	Nerviosismo
Tocar y mirar una corbata	1	David	Resignación
Frotar una barandilla	1	David	Nerviosismo

Autoadaptadores	Total	Personajes	Función o funciones
Colocar una mano sobre otra	3 1	David Susan	Nerviosismo (2), resignación (1) Nerviosismo y vergüenza
Agarrar una mano con otra	12 1	David Susan	Nerviosismo (10), contención y resignación (1), decepción y pensativo (1) Nerviosismo y pensativa
Tocar una mano con otra	5	David	Nerviosismo (4), resignación (1)
Entrelazar las manos	1	Susan	Nerviosismo
Formar un puño con las manos	2	Susan	Nerviosismo (1), reflejo de su actividad mental (1)
Movimiento rápido/espasmódico del dedo o los dedos de una mano			Ansiedad/impaciencia (1), nerviosismo (1)
Encoger los dedos y frotar el pulgar con el índice	1	David	Nerviosismo
Frotar unos dedos con otros	4	David	Nerviosismo (3), nerviosismo y decepción (1)
Acariciar la pierna con una mano	2	David	Nerviosismo
Dar pequeños golpes con las palmas abiertas contra las piernas	1	David	Nerviosismo
Poner las manos sobre las rodillas	1	David	Nerviosismo y decepción
Poner la mano o manos bajo el mentón	3	David	Reproduce su proceso de pensamiento (1), decepción y resignación (2)
Sujetar la cabeza con las manos	1	David	Decepción y resignación
Apoyar la cara en una/ambas manos	2 1	David Susan	Decepción y resignación Culpabilidad
Llevarse los dedos a la boca	10	David	Nerviosismo (4), pensativo (1), intranquilo y pensativo (2), resignación (1), nerviosismo y decepción (1), decepción y pensativo (1)
Tocarse el cuello	1	Susan	Incomodidad, nerviosismo
Tocarse el pelo	1	Susan	Nerviosismo
Tocarse la frente	4	David	Incomodidad (1), nerviosismo y fatalidad (2), fatalidad (1)
Llevarse la mano a la cara	1 1	Susan David	Nerviosismo Nerviosismo
Llevarse la mano o manos a la cabeza	1 2	Susan David	Nerviosismo Nerviosismo, fatalidad (1), cansancio, fatalidad (1)
Caminar de un lugar a otro	1	Susan	Nerviosismo pensativa
Mover la pierna con rapidez	1	David	Nerviosismo
Rascarse la cabeza	1	David	Nerviosismo

Objetos expresivos	Personajes	Función o funciones
Sombrero de copa	David	Se emplea con un doble sentido: reflejar su torpeza y las malas pasadas que Susan le juega. Se le cae al suelo y, cuando se agacha a recogerlo, se da un cabezazo con una de las empleadas del ropero. Al pasar cerca de la barra pisa una de las aceitunas que Susan acaba de tirar al suelo, resbala y se sienta encima de él.
Red para atrapar mariposas	David	Un repartidor le advierte a David “que no le atrapen” para decirle que no se case. Esta frase se materializa en el momento en que busca al perro George con Susan y ella le atrapa la cabeza con un cazamariposas. Es una metáfora de lo que sienten uno por el otro: están enamorados.

### 11.4.6 Sólo los ángeles tienen alas

Heteroadaptadores	Total	Personajes	Función o funciones
Poner la mano sobre el hombro de otra persona, tocar o agarrar su brazo o su cabeza, darle golpecitos, agarrarle de las manos...	1	Kid – Geoff	Agarra la mano de Geoff mientras habla con Killgallon como una forma de serenarse.
	1	Geoff – Bonnie	Tranquilizar
	1	Geoff- Bonnie	Consolar
	1	Geoff – Bonnie	Afecto
	1	Geoff - Holandés	Apoyar, consolar
	1	Geoff – Doctor	Agradecimiento
	1	Kid – Bonnie	Consolar

Adaptadores de objeto - Cigarrillos	Total	Personajes	Función o funciones
Apagar, sujetar, mover, acariciar, liar o mirar fijamente un cigarrillo, una cerilla o una caja de cerillas	6	Geoff	Nerviosismo (3), insatisfacción (1), incomodidad (1), tristeza y pensativo (1)
	1	Kid	Tristeza, dolor
Intercambio de cigarrillos	1	Kid - Geoff	Apoyo
	1	Geoff - Kid	Empatía, confianza
	1	Geoff – Kid	Protección
	1	Kid - Geoff	Apoyo
	1	Judy – Geoff	Complicidad
	1	Bonnie - Geoff	Tensión inicial entre los dos personajes
	1	Geoff - Bonnie	No actúa como él espera (decepción)

Otros adaptadores de objeto	Total	Personajes	Función o funciones
Rodear con ambas manos un vaso y/o moverlo, acariciarlo	1	Geoff	Refleja su proceso mental (lo que Bonnie les está planteando le afecta) (1), tristeza (1)
Frotarse la boca con un pañuelo	1	Geoff	Nerviosismo
Agarrar/rodear un poste	1	Geoff	Nerviosismo
	2	Bonnie	Incide en su proceso de pensamiento (1), nerviosismo (1)
Tocar o dar vueltas a una moneda o monedas	1	Kid	Tristeza, dolor
	1	Bonnie	Nerviosismo
Tocar un bolso	2	Bonnie	Tristeza (1), nerviosismo (1)
Meter los dedos/ una mano/las manos en los bolsillos	11	Geoff	Nerviosismo (7), incomodidad (1), rabia y tristeza (3)
	5	Kid	Tristeza, dolor (1), nerviosismo (4)
	2	Bonnie	Nerviosismo (1), tristeza (1), enfado (1)
Tamborilear con los dedos sobre una superficie u objeto	1	Geoff	Nerviosismo
	1	Kid	Nerviosismo
Sujetar varias cuerdas y darles vueltas con el índice	1	Kid	Nerviosismo
Frotar una mano contra un cinturón	1	Kid	Nerviosismo
Frotar una mano contra una camisa	1	Kid	Nerviosismo
Acariciar un trozo de madera	1	Bonnie	Nerviosismo

Autoadaptadores	Total	Personajes	Función o funciones
Frotarse las manos	3	Geoff	Incomodidad (1), nerviosismo y tristeza (1), nerviosismo (1)
	1	Kid	Nerviosismo
Entrelazar las manos	1	Bonnie	Expectación (1), culpabilidad (1)
Tocar una mano con otra	1	Bonnie	Nerviosismo
Agarrar una mano con otra	3	Bonnie	Nerviosismo
Estirar y/o encoger los dedos de una mano/ambas manos	1	Geoff	Nerviosismo
	1	Bonnie	Nerviosismo
Moverlos como si se estuviera contando	1	Bonnie	Nerviosismo
Agarrar las muñecas con las manos	1	Bonnie	Nerviosismo
Agarrar un brazo con una mano	1	Bonnie	Incomodidad
Frotarse la zona de la boca con la mano	3	Geoff	Nerviosismo
Frotarse la boca con el pulgar	1	Geoff	Nerviosismo
Frotarse el pecho	1	Geoff	Nerviosismo (está afectado por lo que ha ocurrido)
Frotarse la frente	1	Geoff	Nerviosismo
Acariciarse el cuello	1	Geoff	Nerviosismo
Acariciarse la cabeza	1	Geoff	Rabia y tristeza
Llevarse la mano a la frente	3	Kid	Nerviosismo (1)
	5	Bonnie	Nerviosismo (1), fatalidad (4)
Llevarse la mano a la cabeza	1	Bonnie	Fatalidad
Rascarse detrás de la oreja	1	Geoff	Nerviosismo
Poner una mano sobre la rodilla	1	Geoff	Insatisfacción
Morderse el labio inferior	1	Bonnie	Nerviosismo
Pasear de un lugar a otro	3	Geoff	Nerviosismo

Objetos expresivos	Personajes	Función o funciones
Moneda	Kid	Kid está continuamente lanzando una moneda que tiene dos caras (en lugar de una cara y una cruz). Cuando fallece, Geoff la coge, la toca y le da vueltas. La moneda representa a Kid. Es una sinécdoque (la parte por el todo).
	Bonnie - Geoff	Bonnie le explica a Geoff que se va porque no le ha pedido que se quede. Él le propone lanzar la moneda al aire. Si sale cara se queda. Esa es la única posibilidad porque tiene dos caras. Desea que permanezca a su lado. Por tanto, la quiere.



### 11.4.7 El sueño eterno

Somatoadaptadores	Personaje	Función o funciones
Cigarrillos	Marlowe y Vivian	En esta película los consideramos somatoadaptadores porque son inherentes a los personajes hasta tal punto que los representan. Hawks se sirve de la figura de la sinécdoque al final del filme cuando dos cigarrillos aparecen junto a las letras de “The end” en un cenicero.
Sombrero	Marlowe	Este somatoadaptador determina unos movimientos concretos. Marlowe sube el ala del mismo cuando trata de hacerse pasar por otra persona y la baja cuando es él mismo.
Gabardina	Marlowe	Ayuda a conformar su atuendo, a caracterizarlo como un detective

Heteroadaptadores	Total	Personajes	Función o funciones
Poner la mano sobre el hombro de otra persona, tocar o agarrar su brazo, darle golpecitos o agarrarle de las manos	1	Vivian – Marlowe	Le agarra de las manos para darle ánimos y transmitirle que no debe preocuparse. Él le responde apretándolas con fuerza. Así se expresa la cercanía y empatía que existe entre ambos además de la tensión del momento.
	1	Vivian - Marlowe	Le expresa su afecto al agarrarle del brazo

Adaptadores de objeto - Cigarrillos	Total	Personajes	Función o funciones
Apagar, sujetar, mover, acariciar, o mirar fijamente un cigarrillo, una cerilla o una caja de cerillas	7	Marlowe	Reproduce su actividad mental o proceso de pensamiento (5), calmar sus nervios (1), atracción (1)
	1	Vivian	Nerviosismo y miedo.
Intercambio de cigarrillos	2	Marlowe - Vivian	Atracción

Otros adaptadores de objeto	Total	Personajes	Función o funciones
Abrir, cerrar y frotar un bolso	1	Vivian	Alivia sus nervios
Enredar y desenredar los dedos de las asas de un bolso	2	Vivian	Intranquilidad
Tocar, mirar o dar vueltas a un sombrero	1 1	Marlowe Carmen Sternwood	Refleja su proceso de pensamiento Flirteo
Frotarse la solapa de la gabardina	1	Marlowe	Coge fuerza, arrojo
Rodear con ambas manos un vaso y/o acariciarlo	1 2	Marlowe Vivian	Refleja su proceso de pensamiento Intranquilidad (1) (nos hace sospechar de su actitud y palabras), flirteo (1), intranquilidad y miedo (1).
Dar vueltas a un vaso de chupito	1	Marlowe	Refleja su proceso de pensamiento
Agarrar el respaldo de una silla con las manos o apoyarlas en él	1 1	Marlowe Vivian	Trata de disimular Alivia sus nervios
Frotar y estirar casa uno de los dedos de un guante	1	Vivian	Alivia sus nervios
Mover unas monedas	1	Marlowe	Reproduce su proceso de pensamiento
Meter una mano/las manos en los bolsillos	1	Marlowe	Reproduce su proceso de pensamiento
Tocar un lápiz	1	Dorothy Malone	Reproduce su proceso de pensamiento y flirtea

Autoadaptadores	Total	Personajes	Función o funciones
Frotarse las manos	1 1	Marlowe Carmen Sternwood	Coge fuerzas, arrojo Angustia
Agarrar una mano con otra (en ocasiones un pulgar está por encima del otro)	8	Vivian	Intranquilidad y miedo (6), intranquilidad (2)
Golpear una mano con otra que se mantiene semiabierta	1	Marlowe	Disgusto
Cerrar el puño y colocar una mano sobre él	1	Marlowe	Disgusto
Movimiento rápido/espasmódico del dedo o los dedos de una mano	2	Marlowe	Ansiedad/impaciencia (1), nerviosismo (1)
Las yemas de los dedos de ambas manos se tocan	1	Marlowe	Desconfianza
Acariciarse la oreja	16	Marlowe	Reproduce su proceso de pensamiento: hay algo que le parece significativo, trata de dar sentido a la información o hace un descubrimiento.
Rascarse una rodilla	1	Vivian	Alivia sus nervios
Tocarse la nariz	3	Marlowe	Descubrimiento (1), ansiedad/impaciencia (1), desconfianza (1).
Chasquear los dedos	1	Marlowe	Ansiedad/impaciencia (1)
Pasear de un lugar a otro	1	Marlowe	Ansiedad/impaciencia (1)
Meterse la punta del pulgar en la boca	5	Carmen Sternwood	Desequilibrio
Entrelazar los dedos pulgares e índices	1	Carmen Sternwood	Flirteo

### 11.4.8 Río Rojo

Somatoadaptadores	Personaje	Función o funciones
Sombrero	Matt	Es conocido por ser uno de los vaqueros más rápidos de la zona y siempre la lleva consigo
Pistola	Matt	

Otros adaptadores de objeto	Total	Personajes	Función o funciones
Chupar una hierba	1	Matt	Pensativo, reproduce su proceso de pensamiento
Tocar, mirar o dar vueltas a un sombrero	1	Matt	Dudas, miedo hacia Tom
Dar golpecitos con el puño cerrado contra una superficie	1	Tom	Nerviosismo y miedo

Adaptadores de objeto - Cigarrillos	Total	Personajes	Función o funciones
Apagar, sujetar, mover, acariciar, liar o mirar fijamente un cigarrillo, una cerilla o una caja de cerillas	3	Matt	Reproduce su actividad mental o proceso de pensamiento (1), sabe que algo grave está a punto de ocurrir (1), resignación (1)
Intercambio de cigarrillos	2	Matt - Tom	Apoyo de Matt hacia Tom
	1	Matt - Tom	Empatía
	1	Matt - Groot	Empatía

Autoadaptadores	Total	Personajes	Función o funciones
Frotar una mano contra la cadera	1	Tom	Nerviosismo y miedo
Tocarse la nariz	1 2	Tom Matt	Duda, intranquilidad Intranquilidad, reflexión. El hecho de que ambos personajes reproduzcan el mismo gesto sugiere la cercanía que existe entre ambos.

Objetos expresivos	Personajes	Función o funciones
Cigarrillo	Matt	Lo tira al suelo enérgicamente antes de dar a los <i>cowboys</i> la señal de salida para partir hacia Missouri. Metáfora que representa la idea de que una etapa acaba y comienza otra.
Pulsera	Tom	Perteneció a su madre y se la entrega a su novia, Fen, cuando se despiden. Se identifica con Fen y el amor que siente por ella. Los indios atacan el asentamiento en el que estaba Fen. Al ver que un indio luce la pulsera, Tom deduce que han matado. Catorce años después Matt la lleva puesta, por tanto, es muy importante para Tom. Tess Milay, la mujer de la que Matt se enamora, será la última en lucirla. Es para Matt lo que Fen fue para Tom.

### 11.4.9 *Hatari!*

Adaptadores de objeto - Cigarrillos	Total	Personajes	Función o funciones
Apagar, sujetar, mover, acariciar, liar o mirar fijamente un cigarrillo, una cerilla o una caja de cerillas	1 1 1	Kurt Sean Kurt	Alivia sus nervios Alivia sus nervios Incomodidad al expresar sus sentimientos
Intercambio de cigarrillos	1 1	Pockets – Dallas Luis - Dallas	Empatía Integración en el grupo (Se sugiere lo mismo a través de la música. Dallas toca en el piano un tema que Kurt estaba tratando de interpretar).

Otros adaptadores de objeto	Total	Personajes	Función o funciones
Acariciar una botella	1	Pockets	Reproduce su proceso de pensamiento
Frotar un sombrero	2	Pockets	Nerviosismo (1), disgusto e impotencia (1)
Sostener, mover dar vueltas a un vaso entre las manos	1 1	Pockets Indio	Nerviosismo Nerviosismo y miedo

Autoadaptadores	Total	Personajes	Función o funciones
Tocarse la oreja	2	Kurt	Descubrimiento (1), dificultad al introducir un tema (1)

Objetos expresivos	Personajes	Función o funciones
Cajetilla	Chips	Sean le lanza una cajetilla a Luis pero Chips la coge. Luis se enfurece. Es una metáfora de sus intenciones: trata de conseguir algo que no le pertenece. A continuación, Chips explica que quiere el trabajo del “Indio” que acaba de sufrir un accidente.